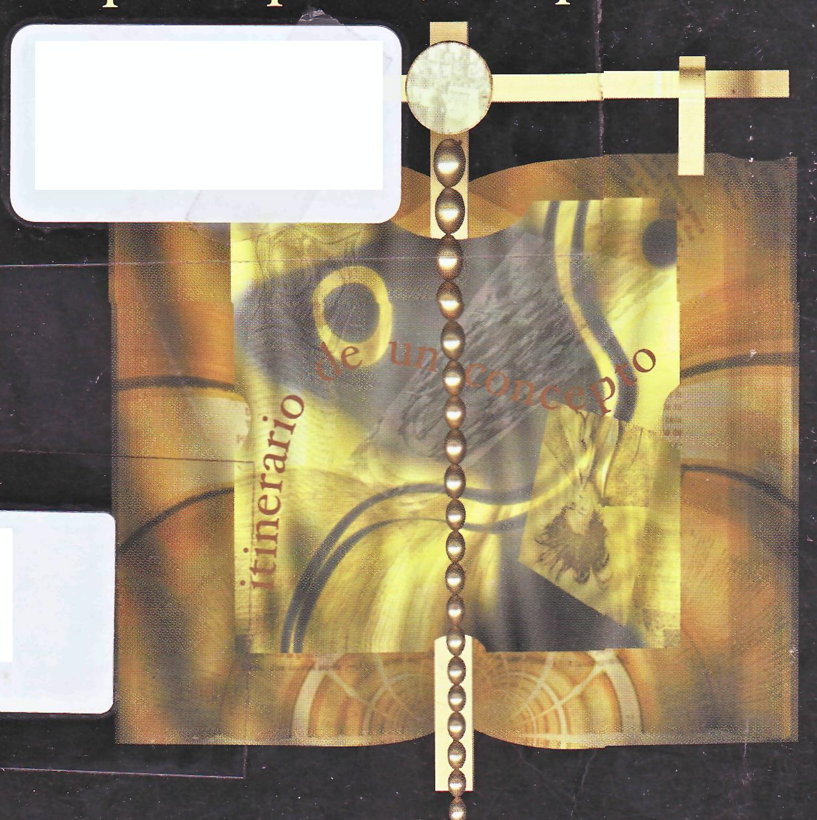
PIERRE
Bourdieu

campo de poder, campo intelectual



Montressor
Jungla Simbólica

Pierre Bourdieu

Campo de poder, campo intelectual

Itinerario de un concepto

Montressor

Colección: Jungla Simbólica

Diseño y diagramación: Verónica Chamorro

ISBN: En trámite

Breve nota del editor

El concepto de *campo intelectual* marca un punto de quiebre en la moderna sociología de la cultura. Fue acuñado por el sociólogo francés Pierre Bourdieu (1930-2002) a partir de un vasto programa de investigaciones diseñado en los años '60, que comenzó con el estudio del sistema escolar francés y se extendió a áreas del conocimiento como la formación de las élites intelectuales, los campos profesionales, la percepción artística y las formas de consumo estético, el campo de las academias y su *homo academicus*, el campo político y el problema de la representación, etc.

El campo intelectual en tanto espacio social relativamente autónomo de producción de bienes simbólicos permite una comprensión de un autor o una obra (y también de una formación cultural o política) en términos que trascienden tanto la percepción sustancialista (el autor u obra en su existencia separada), tributaria de la ideología romántica del genio creador, como la percepción de la sociología mecanicista, que simplemente los reduce a sus determinantes sociales. El autor no se conecta de modo directo a la sociedad, ni siquiera a su clase social de origen, sino a través de la estructura de un campo intelectual, que funciona como mediador entre el autor y la sociedad.

Dicho campo, por otra parte, no es un espacio neutro de relaciones interindividuales sino que está estructurado como un *sistema de relaciones en competencia y conflicto entre grupos situaciones en posiciones diversas*, como un sistema de posiciones sociales a las que están asociadas posiciones intelectuales y artísticas.

Bourdieu define por primera vez este concepto en un artículo programático, "Campo intelectual y proyecto creador" (1966) y lo despliega en una serie de investigaciones y ensayos que desembocan en su *opera magna,* Las reglas del arte (1992). El presente libro, recogiendo una serie de artículos que conocieron versiones castellanas en ediciones hace ya largo tiempo agotadas, permitirá al lector familiarizado con la obra de Bordieu *seguir los jalones de su itinerario intelectual* en la elucidación de dicho concepto. Además, tratándose de intervenciones breves, donde el autor define y redefine el concepto según analiza las diversas esferas en las que desagrega el campo intelectual (campo artístico, campo literario, campo sociológico, etc.), puede convertirse también, para el lector no especializado, en una excelente introducción a la obra de Pierre Bourdieu.

NOTICIA SOBRE EL ORIGEN DE LOS TEXTOS

-"Champ intellectuel et projet créateur", en **Les Tempes Modernes** n° 246, París, nov. 1966. Trad. de Alberto de Ezcurdia para la edición: J. Pouillon y otros, **Problemas de estructuralismo**, México, Siglo XXI, 1967.

-"Las constantes del campo intelectual" es el último parágrafo de "Sociology and Philosophy in France since 1945. Death and Resurrection of a Philosophy without Subject", en **Social Research**, año XXXIV, n° 1, primavera 1968. Trad. de Ramiro Gual para el volumen: P. Bourdieu-Jean-Claude Passeron, **Mitosociología**, Barcelona, Fontanella, 1975.

-"Élements d'una théorie sociologique de la percepction artistique", en **Revue International des Sciences Sociales** (UNESCO), vol. XX, n° 4, París, 1969. Trad. de Violeta Guyot para la edición: A. Silvermann y otros, **Sociología del arte**, Buenos Aires, Nueva Visión, 1971.

-"Champ du pouvoir, champ intellectuel et habitus de classe", en **Scoliés**, I, París, 1971. Traducción de Jorge Dotti para la edición: Pierre Bourdieu, **Campo de poder, campo intelectual**, Buenos Aires, Folios, 1983.

-"Quelques proprietés des champs", en **Questions de sociologie**, París, Minuit, 1980. Trad. de Martha Pou para la edición: Pierre Bourdieu, **Sociología y cultura**, México, Grijalbo, 1990, introducción de Néstor García Canclini.

Campo intelectual
y proyecto creador

Las teorías y las escuelas, como los microbios y los glóbulos, se devoran entre sí y con su lucha aseguran la continuidad de la vida.

M. Proust, Sodoma y Gamorra

Para dar su objeto a la sociología de la creación intelectual y para establecer, al mismo tiempo, sus límites, es preciso percibir y plantear que la relación que un creador sostiene con su obra y, por ello, la obra misma, se encuentran afectadas por el sistema de las relaciones sociales en las cuales se realiza la creación como acto de comunicación, o, con más precisión, por la posición del creador en la estructura del campo intelectual (la cual, a su vez, es función, al menos en parte, de la obra pasada y de la acogida que ha tenido). Irreductible a un simple agregado de agentes aislados, a un conjunto de adiciones de elementos simplemente yuxtapuestos, el campo intelectual, a la manera de un campo magnético, constituye un sistema de líneas de fuerza: esto es, los agentes o sistemas de agentes que forman parte de él pueden describirse como fuerzas que, al surgir, se oponen y se agregan, confiriéndole su estructura específica en un momento dado del tiempo. Por otra parte, cada uno de ellos está determinado por su pertenencia a este campo: en efecto, debe a la posición particular que ocupa en él *propiedades de posición* irreductibles a las propiedades intrínsecas y, en particular, un tipo

determinado de participación en el *campo cultural*, como sistema de relaciones entre los temas y los problemas, y, por ello, un tipo determinado de *inconsciente cultural*, al mimo tiempo que está intrínsecamente dotado de lo que se llamará un *peso funcional*, porque su "masa" propia, es decir, su poder (o mejor dicho, su autoridad) en el campo, no puede definirse independientemente de su posición en él.

Tal enfoque sólo tiene fundamento, como es obvio, en la medida en que el objeto al cual se aplica, el campo intelectual (y por ello, el campo cultural), esté dotado de una autonomía relativa, que permita la *autonomización metodológica* que practica el método estructural al *tratar* el campo intelectual *como* un sistema regido por sus propias leyes. Ahora bien, la historia de la vida intelectual, dominado por un tipo particular de legitimidad, se definía por oposición al poder económico, al poder político y al poder religioso, es decir, a todas las instancias que podían pretender legislar en materia de cultura en nombre del poder o de una autoridad que no fuera propiamente la intelectual. Dominada durante toda la edad clásica, por una instancia de legitimidad exterior, la vida intelectual se organizó progresivamente en un campo intelectual, a medida que los creadores se liberaron, económica y socialmente, de la tutela de la aristocracia y de la Iglesia y de sus valores éticos y estéticos, y también a medida que aparecieron instancias específicas de selección y de consagración propiamente intelectuales (aun cuando, como los editores o los directores de teatro, quedaban subordinadas a restricciones económicas y sociales que, pro su conducto, pesaban sobre la vida intelectual), y colocadas en situación de competencia por la legitimidad cultural. Así, L. L. Schücking muestra que la dependencia de los escritores respecto a la aristocracia y sus cánones estéticos se mantuvo mucho más tiempo en el campo de la literatura que en materia de teatro, porque "quien quería publicar sus obras tenía que asegurarse el patrocinio del gran señor" y, para conseguir su aprobación y la del público aristocrático al cual necesariamente se dirigía, tenía que plegarse a su ideal cultural, a su gusto y al humanismo clásico, propios de un grupo preocupado por distinguirse de lo común en todas sus prácticas culturales;

por el contrario, el escritor de teatro de la época isabelina dejó de depender exclusivamente de la buena voluntad y la benevolencia de un solo patrón y -a diferencia del teatro cortesano francés que, como comenta Voltaire al pronunciarse contra una crítica inglesa que alababa la naturalidad de la expresión "Not a mouse stirring" de Hamlet, tenía un lenguaje tan noble como el de las personas de alto rango a las que se dirigía-, debía su sinceridad a las demandas de los diferentes directores de teatro y, por su conducto, a las cuotas de entrada pagadas por un público cada vez más diversificado[1] Así, a medida que se multiplican y se diferencian las instancias de consagración intelectual y artística, tales como las academias y los salones (en los cuales, sobre todo en el siglo XVII, con la disolución de la corte y del arte de la corte, la aristocracia se mezcla con la intelligentsia burguesa adoptando sus modelos de pensamiento y sus concepciones artísticas y morales), y también las instancias de consagración y difusión cultural, tales como las casas editoras, los teatros, las asociaciones culturales y científicas, a medida, asimismo, que el público se extiende y se diversifica, el campo intelectual se integra como sistema cada vez mas complejo y más independiente de las influencias externas (en adelante mediatizadas por la estructura del campo), como campo de relaciones dominadas por una lógica específica, la de la competencia por la legitimidad cultural. "Sólo entonces [en el siglo XVIII] -observa además L. L. Schücking- el editor viene a sustituir al mecenas."[2] Los autores están plenamente conscientes de ello. Así, Alexander Pope, al escribir a Wycherley el 20 de mayo de 1709, lanzó una pulla a Jacob Tonson, el célebre editor y autor de una antología que se consideraba como autoridad. Dijo que Jacob forjaba poetas tal como los reyes, antiguamente, hacían caballeros. Otro editor, Dodsley, detentaría más tarde una autoridad. Dijo que Jacob forjaba poetas tal

1 L.L. Schücking, el gusto literario, tr. Margit Frenk Alatorre, México, Fondo de Cultura Económica, 1960, pp. 27-9.
2 Como lo señala Schücking (ibid., p. 29), con una fase de transición en que el editor es tributario de suscripciones que dependen en gran medida de las relaciones entre el autor y los particulares.

como los reyes, antiguamente, hacían caballeros. Otro editor, Dodsley, detentaría más tarde una autoridad semejante, lo que la valió convertirse en el blanco de los versos espirituales de Richard Graves:

In vain the poets from their mine
extract the shining mass,
till Dodsley's Mint has stamped the coin
and bids the sterling pass.

De hecho, ¡quién podría imaginarse la literatura inglesa de ese siglo sin un Dodsley o la alemana del siglo siguiente sin un Cotta! Editoriales como éstas se van convirtiendo en una especie de autoridades. Cuando Cotta, por ejemplo, logró reunir en su editorial una serie de los más selectos espíritus clásicos, durante varios decenios fue casi una garantía de inmortalidad el hecho de que a un escritor le imprimieran algo en sus prensas.[3] Schücking muestra igualmente que la influencia de los directores de teatro es mayor aún, puesto que, a la manera de un Otto Brahm, pueden orientar con sus elecciones el gusto de una época.[4] Todo lleva a pensar que la integración de un campo intelectual dotado de una autonomía relativa es la condición de la aparición del intelectual autónomo, que no conoce ni quiere conocer más restricciones que las exigencias constitutivas de su proyecto creador. Así, Schücking relata que Alexandre Pope, que fue considerado como un notable poeta durante todo el siglo XVIII, leyó su obra maestra, una traducción de Homero que sus contemporáneos consideraban una maravilla, a su patrón Lord Halifax, en presencia de numerosa concurrencia y, según Samuel Jonson, aceptó sin protestar modificaciones que le sugirió el noble señor. Schücking multiplica los ejemplos que tienden a demostrar que tales prácticas no eran en modo alguno excepcionales:

Ya Lydgate, famoso discípulo de Chaucer, toleró, al parecer, como la cosa más natural, que su protector, el duque Humphrey de Gloucester,

3L.L. Schücking, op. cit., p. 76.
4 op. cit., pp. 77-8.

hermano del rey Enrique V (1413-1422), "corrigiera" sus manuscritos. De la vida de Edmund Spenser, contemporáneo de Shakespeare, conocemos casos idénticos. El mismo Shakespeare, encarece en su Soneto 78 que su mecenas "purifica el estilo" de los otros poetas, y en el Hamlet presenta a un príncipe que, como director profesional, da lecciones de arte teatral a actores expertos.[5]

A medida que el campo intelectual gana autonomía, el artista afirma con fuerza cada vez mayor su pretensión a ella, proclamando su indiferencia respecto al público. Sin duda, con el siglo XIX y el movimiento romántico comienza el movimiento de liberación de la intención creadora que hallaría en los teóricos del arte por el arte su primera afirmación sistemática.[6] Esta nueva definición revolucionaria de la vocación del intelectual y de su función en la sociedad no siempre se percibió como tal, en virtud de que lleva a la formación del sistema de representaciones y de valores constitutivo de la definición social del intelectual que nuestra sociedad admite como obvia. Según Raymond Williams, "el cambio radical en materia de ideas sobre el arte, y el artista y su lugar en la sociedad", el cual, con las dos generaciones de artistas románticos, Blake, Wordsworth, Coleridge y Southley de una parte, y Byron, Shelley y Keats de la otra, coincide en Inglaterra con la revolución industrial, presenta cinco características fundamentales:

En primer término, la naturaleza de la relación entre el escritor y sus lectores sufre una transformación profunda; en segundo lugar, se vuelve consuetudinaria una actitud diferente respecto al "público"; en tercer lugar, la producción artística tiende a considerarse como un tipo

5 op. cit., p. 43. En otra parte (p. 65), Schücking relata además que Churchyard, un contemporáneo de Shakespeare, escribió en una de sus dedicatorias, con una franqueza que nos parece cínica, que, al tomar el pescado como modelo, había nadado en el sentido de la corriente; Dryden admitió en forma completamente abierta que no tenía más preocupación que conquistar al público, y se éste esperaba de él la comedia o la sátira más fáciles, no dudaría en ofrecérselas.

6 Sin duda, existen en épocas más lejanas, desde el siglo XVI y quizá antes, afirmaciones del desprecio aristocrático del artista por el mal gusto del público, pero nunca constituyen, antes del siglo XIX, una profesión de fe constitutiva de la intención creadora y una especie de doctrina colectiva.

de producción especializada entre otras, sujeta a las mismas condiciones que la producción en general; en cuarto lugar, la teoría de la realidad "superior del arte" como sede de una verdadera imaginación, reviste una importancia creciente; en quinto lugar, la representación del escritor como creador independiente, como genio autónomo, se convierte en una especie de regla.[7]

Sin embargo, cabe preguntarse si hay que considerar la revolución estética que se afirma en la teoría de la realidad superior del arte y del genio autónomo, como una simple ideología compensatoria suscitada por amenaza que la sociedad industrial y la industrialización, la sociedad intelectual hacen pesar sobre la autonomía de la creación artística y sobre la singularidad irremplazable del hombre cultivado. Ello implicaría dar como explicación total de la realidad una parte de realidad total que es preciso explicar. En el pequeño círculo de lectores que frecuentaba, por prudencia, deferencia, buena voluntad o interés, o todo ello a la vez, el artista estaba acostumbrado a admitir consejos y críticas, y ese círculo se sustituye por un público, "masa" indiferenciada, impersonal y anónima de lectores sin rostro, que son también un mercado de compradores virtuales capaces de dar a la obra una sanción económica, la cual, además de que puede asegurar la independencia económica e intelectual del artista, no siempre está desprovista de toda legitimidad cultural; la existencia de un "mercado literario y artístico" hace posible la formación de un conjunto de profesiones propiamente intelectuales -sea porque aparezcan nuevos personajes o porque los antiguos reciban nuevas funciones-, es decir, la integración de un verdadero campo intelectual como sistema de las relaciones que se establecen entre los agentes del sistema de producción intelectual.[8]

7 R. Williams, *Culture and Society*, 1780-1950, Harmondsworth, Penguin Books, 32ª ed., 1963, pp. 49-50.
8 R. Williams también pone en evidencia las relaciones de interdependencia que unifican la aparición de un nuevo público que pertenece a una nueva clase social, de un conjunto de escritores procedentes de la misma clase y de instituciones o formas artísticas creadas por esta clase. "El carácter de la literatura resulta visiblemente afectado por el sistema de comunicación y por el cambio de público. Cuando asistimos a la aparición de escritores de un nuevo grupo social, debemos considerar también las instituciones y las formas creadas por el conjunto del grupo al...

La especificidad de este sistema de producción, vinculada a la especificidad de su producto, realidad de doble faz, mercancía y significación, cuyo valor estético sigue siendo irreductible al valor económico, aun cuando la sanción económica viene a redoblar la consagración intelectual, entraña la especificidad de las relaciones que ahí se establecen: las relaciones entre cada uno de los agentes del sistema y los agentes o las instituciones total o parcialmente externas al sistema, siempre están mediatizadas por las relaciones que se establecen en el seno mismo del sistema, es decir, en el interior del campo intelectual, y la competencia por la legitimidad cultural, cuya apuesta y, al menos en apariencia, cuyo árbitro, es el público, nunca se identifica completamente con la competencia por el éxito en el mercado. Es significativo que la irrupción de métodos y de técnicas prestados por el orden económico y vinculados a la comercialización de la obra de arte, como la publicidad comercial para los productos intelectuales, coincida no sólo con la glorificación del artista y de su misión casi profética, y con el esfuerzo metódico de separar al intelectual y su universo del mundo común, aunque sea por extravagancias en el vestir, sino también con la declarada intención de reconocer sola- mente a ese lector ideal que es un *alter* ego, es decir, otro intelectual, contemporáneo o futuro, capaz de seguir, en su creación o comprensión de las obras, la misma vocación propiamente intelectual que define al intelectual autónomo, sin reconocer más legitimidad que la intelectual. "Es bello lo que corresponde a una necesidad interior", dice Kandinsky. La afirmación de la autonomía de

...cual pertenecen. El teatro isabelino ..., como institución, fue en gran parte creado por especuladores procedentes de las clases medias y alimentado con obras de escritores procedentes en su. mayor parte de familias de artesanos y de comerciantes, pero de hecho fue combatido sin cesar por la clase media de comerciantes y, al mismo tiempo que aceptaba un público popular, sobrevivió gracias a la protección de la corte y de la nobleza... Es posible atribuir la formación, en el siglo XVIII, de un público organizado de clases medias, a ciertos escritores del mismo grupo social, pero también, y sobre todo, hay que ver en ello el resultado de un desarrollo independiente que ofreció una coyuntura a los escritores. La expansión y la organización de este público se prolongaron hasta el siglo XIX, atrayendo a nuevos escritores de diverso origen social pero homogeneizándolos con sus instituciones." (R. Williams, *The Long Revolution*, Harmondsworth, Pelican Books, 1965, p. 266.)

la intención creadora lleva a una moral de la convicción que inclina a juzgar las obras con base en la pureza de la intención del artista, y que puede culminar en una especie de terrorismo del gusto cuando el artista, en nombre de su convicción, exige un reconocimiento incondicional de su obra. Así, la ambición de la autonomía aparece, desde entonces, como la tendencia específica del cuerpo intelectual. "El alejamiento del público y el rechazo proclamado de las exigencias vulgares que fomentan el culto de la forma por sí misma, del arte por el arte -acentuación sin precedente del aspecto más específico y más irreductible del acto de creación y, por ello, afirmación de la especificidad y de la irreductibilidad del creador- vienen acompañados de un estrechamiento y una intensificación de las relaciones entre los miembros de la sociedad artística. De este modo, puede verse que se forman las que Schücking denomina "sociedades de bombos mutuos", pequeñas sectas cerradas en su esoterismo,[9] al mismo tiempo que aparecen los signos de una nueva solidaridad entre el artista y el crítico o el periodista.

Sólo se acepta a los críticos que tengan acceso al *Sancta sanctorum* y estén iniciados, es decir, a aquellos que han sido ganados para la concepción estética del grupo... y de ello se desprende también que cada uno de estos grupos... se convierta en una "sociedad de bombos mutuos"... Si el mundo contemporáneo se sorprendía de que los críticos, representantes en otro tiempo del gusto conservador, se pasaran sin más al lado del nuevo arte, es porque desconocía los procesos sociológicos.[10]

Inspirada por la convicción -tan profundamente inscrita en la definición social de la vocación de intelectual que tiende a admitirse sin discusión- de que el público está inevitablemente condenado a la

9 En la obra de Schücking (pp. 44-6) se halla una evocación de las principales tendencias del "movimiento estético".

10 L. L. Schücking, *op. cit.*, p. 47. Se puede encontrar también (p. 72) una descripción del funcionamiento de estas sociedades y en particular de los "intercambios de servicios" que permiten.

incomprensión, o al menos a una comprensión diferida, esta "nueva crítica" (en el verdadero sentido, por única vez) se preocupa por hacer justicia al creador, y, al dejar de , "sentirse autorizada, como delegada del público cultivado, a discernir un veredicto perentorio en nombre de un código irrefutable, se coloca incondicionalmente al servicio del artista, cuyas intenciones y razones trata de descifrar escrupulosamente, porque no quiere ser otra cosa que una interpretación de experto. Con ello, evidentemente, saca al público del juego: y de hecho, puede verse que aparecen, bajo la firma de críticos dramáticos o artísticos que dejan progresivamente de aludir a la actitud del público en los estrenos o en las inauguraciones, expresiones tan elocuentes como: " La pieza tuvo éxito entre el público."[11]

Recordar que el campo intelectual como sistema autónomo o que pretende la autonomía es el producto de un proceso histórico de autonomización y de diferenciación interna, es legitimar la autonomización metodológica que permite la investigación de la lógica específica de las relaciones que se establecen en el seno de este sistema y lo integran como tal; equivale también a disipar las ilusiones nacidas de la familiaridad, al poner al descubierto que, como producto de una historia, este sistema no puede disociarse de las condiciones históricas y sociales de su integración y condenar por ello toda tentativa de considerar las proposiciones que se desprenden del estudio sincrónico de un estado del campo como verdades esenciales, transhistóricas y transculturales.[12] Una vez conocidas las condiciones históricas y sociales que hacen posible la existencia de un campo intelectual -una vez definidos, al mismo tiempo, los límites de validez de un estudio de un estado de este campo-, este estudio adquiere entonces todo su sentido, porque puede captar "en acto" la totalidad concreta de las relaciones que integran el campo intelectual como sistema.

11 L. L. Schücking, op. cit, p. 90.

12 Es obvio que las proposiciones que se desprenden del estudio de un campo intelectual integrado pueden proporcionar el principio de una interpretación estructural, ya sea de campos intelectuales procedentes de una evolución histórica diferente, como el campo intelectual de la Atenas del siglo V, o bien, incluso, de campos intelectuales en vía de integrarse.

Los pájaros de Psafón

Nunca se ha precisado por completo todo lo que se implica en el hecho de que el autor escribe para un público. Existen pocos actores sociales que dependan tanto como los artistas, y más generalmente los intelectuales, en lo que son y en la imagen que tienen de sí mismos de la imagen que los demás tienen de ellos y de lo que los demás son. "Existen cualidades -escribe Jean-Paul Sartre- que nos llegan sólo por los juicios de los demás."[13] Así ocurre con la cualidad de escritor, cualidad socialmente definida e inseparable, en cada sociedad y en cada época, de cierta demanda social, con la cual el escritor debe contar; así ocurre también, de un modo todavía más evidente, con el renombre del escritor, es decir, con la representación que la sociedad se hace del valor y de la verdad de la obra de un escritor o de un artista. El artista puede aceptar o repudiar a este personaje que la sociedad le envía, pero no puede ignorarlo: por medio de esta representación social, que tiene la opacidad y la necesidad de un dato de hecho, la sociedad interviene, en el centro mismo del proyecto creador, invistiendo al artista de sus exigencias o sus rechazos, de sus esperanzas o su indiferencia. Independientemente de lo que quiera o haga, el artista debe enfrentar la definición social de su obra, es decir, concretamente, los éxitos o fracasos que ésta tiene, las interpretaciones que de ella se dan, la representación social, a menudo estereotipada y reductora, que de ella se hace el público de los aficionados. En suma, inmerso en la angustia de la salvación, el autor está condenado a acechar en la incertidumbre los signos siempre ambiguos de una elección siempre pendiente: puede vivir el fracaso como un signo de elección o el éxito demasiado rápido y demasiado estrepitoso como una amenaza de maldición (por referencia a una definición histórica del artista consagrado o maldito), y debe reconocer necesariamente, en su proyecto creador, la verdad del mismo que la

13 J.-P. Sartre, *Qu'est-ce que la litérature?*, París, Gallimard, 1948, p. 98.

acogida social le remite, porque el reconocimiento de esta verdad está encerrado en un proyecto que es siempre proyecto de ser reconocido.

El proyecto creador es el sitio donde se entremezclan y a veces entran en contradicción la *necesidad intrínseca de la obra* que necesita proseguirse, mejorarse, terminarse, y las *restricciones sociales* que orientan la obra desde fuera. Paul Valéry oponía "obras que *parecen creadas por su público,* cuyas expectativas satisfacen y que por ello casi están determinadas por el conocimiento de éstas, y obras que, por el contrario, *tienden a crear su público*".[14] Sin duda, es posible encontrar todos los matices, entre obras exclusivamente determinadas y dominadas por la representación (intuitiva o científicamente informada) de las expectativas del público, como los periódicos, los semanarios y las obras de gran difusión, y las obras enteramente sometidas a las exigencias del creador. De esto se siguen importantes consecuencias de método: éste será tanto más adecuado cuanto que las obras a las cuales se aplique (a costa de la autonomización metodológica, por la cual plantea su objeto como sistema) sean más autónomas; un análisis interno de la obra corre el riesgo de volverse ficticio y *equivocado* cuando se aplica a las "obras destinadas a actuar poderosa y brutalmente sobre la sensibilidad, y a conquistar al público aficionado a las emociones fuertes o las aventuras extrañas" de que habla Valéry, a obras creadas *por* su público porque fueron creadas expresamente *para* su público, como las revistas francesas *France-Soir, France-Dimanche* o *París-Match* o los retratos de *Parisiennes,* y casi totalmente reductibles a las condiciones económicas y sociales de su fabricación, y por tanto enteramente susceptibles de un análisis interno. Los que se llaman "autores de éxito" son sin duda los objetos más fácilmente accesibles a los métodos tradicionales de la sociología, puesto que puede suponerse que las restricciones sociales (voluntad de seguir fiel a una manera que ha triunfado, temor de perder el éxito, etc.) son más importantes, en su proyecto intelectual, que la necesidad intrínseca de la obra. La mística jansenista de los intelectuales que nunca ven sin suspicacia los éxitos demasiado estrepitosos puede justificarse en parte por la experiencia: cabe la posibilidad de que los creadores

14 Valéry, Œuvres. París, N.R.F. Col. Pléiade, I. P. 1442.

sean más vulnerables al éxito que al fracaso y ocurre, en efecto, que al no saber cómo triunfar sobre su triunfo, se subordinan a las restricciones que les impone la definición social de una obra consagrada por el éxito. Inversamente, las obras escapan tanto más completamente a estos métodos, cuanto sus autores, rehusando ajustarse a las expectativas de los lectores reales, imponen las exigencias que la necesidad de la obra les impone, sin hacer concesión alguna a la representación, anticipada o comprobada, de la representación que los lectores se hacen o se harán de su obra.

Sin embargo, ni siquiera la más "pura" intención artística escapa completamente de la sociología, ya que, como se ha visto, puede integrarse gracias a un tipo particular de condiciones históricas y sociales, y también porque se ve obligada a referirse a la verdad objetiva que le remite el campo intelectual. La relación que el creador mantiene con su creación es siempre ambigua y a veces contradictoria, en la medida en que la obra intelectual, como objeto simbólico destinado a comunicarse, como mensaje que puede recibirse o rehusarse, reconocerse o ignorarse, y con él al autor del mensaje, obtiene no solamente su valor -que es posible medir por el reconocimiento de los iguales o del gran público, de los contemporáneos o de la posteridad-, sino también *su significación y su verdad* de los que la reciben tanto como del que la produce; aunque ocurre que la restricción social se manifieste a veces bajo la forma directa y brutal de las presiones financieras o la obligación jurídica, como cuando un comerciante en cuadros exige a un pintor que se atenga a la forma que le ha dado éxito;[15] la restricción social opera por lo general de modo más sutil. Hay que preguntarse si aún el autor más indiferente a las seducciones del éxito y menos dispuesto a hacer concesiones a las exigencias del público, no debe tomar en cuenta la verdad social de su obra que le remiten el público, los críticos o los analistas y redefinir de acuerdo con ella su proyecto creador. Confrontada con esta definición objetiva, ¿no se estimula una reflexión y una explicitación de su intención y no se corre el riesgo de transformarla

15 R. Moulin, *Le marché de la peinture en France, essai de sociologie économique*, que aparecerá en las ediciones de Minuit.

con ello? De un modo más general, ¿no se define el proyecto creador, inevitablemente, por referencia a los proyectos de otros creadores? Hay pocas obras que no contengan indicaciones sobre las representaciones que el autor se hace de su empresa, sobre los conceptos en los cuales imaginó su originalidad y su novedad, es decir, lo que lo distinguía, a sus propios ojos, de sus contemporáneos y sus predecesores. Así, como observa Louis Althusser,

> Marx nos dejó, de pasada, en el texto o las notas de *El capital*, toda una serie de juicios sobre su obra misma, comparaciones críticas con sus predecesores (los fisiócratas, Smith, Ricardo, etc.), y por último observaciones metodológicas muy precisas, que relacionan sus métodos de análisis con el método de las ciencias matemáticas, físicas, biológicas, etc., y con el método dialéctico definido por Hegel... Al hablar de su obra y de sus descubrimientos, Marx reflexionaba en términos filosóficamente adecuados sobre la novedad, y por ende la distinción específica, de su objeto.[16]

Sin duda, no todos los creadores intelectuales tienen de su obra una representación tan consciente; y hay que pensar, por ejemplo, en Flaubert, que sacrifica, a instancias de Lonis Bouilhet, muchas "frases parásitas" y "entremeses que moderan la acción", las cuales expresaban quizá las tendencias profundas de su genio:

> Flaubert fue, evidentemente, el primero en emprender este regreso, esta remisión del discurso a su reverso silencioso que es, para nosotros, en la actualidad, la literatura misma -pero que fue, para él, casi siempre inconsciente o penosa. Su conciencia literaria no estaba, y no podía estar, al nivel de su obra y de su experiencia... Flaubert no da ahí (en su correspondencia) una verdadera teoría de su práctica, que le resulta aún, en lo que tiene de audaz, completamente oscura. Él mismo encontraba *L'éducation sentimentale* estéticamente fallida, por falta de acción, de perspectiva, de construcción. No veía que este libro era el

16 L. Althusser, *Lire le Capital*, París, Maspero, 1965, t. II, pp. 9-10.

primero que lograba esta *desdramatización*, o como casi se quisiera decir, esta *desnovelización* de la novela en donde comenzaría toda la literatura moderna; más bien, resentía como una falta lo que es para nosotros cualidad principal.[17]

Para comprender que el proyecto creador de Flaubert, y al mismo tiempo, toda su obra, hubieran sido profundamente transformadas, basta pensar lo que hubiera sido su obra (y la comparación de las versiones de *Madame Bovary* permite imaginario) si no hubiera tenido que tomar en cuenta censuras que poco lo ayudaban a descubrir la verdad de su intención artística y si, en lugar de estar constreñido a referirse a una estética para la cual lo propio de la obra novelesca reside en la psicología de los personajes y en la eficacia del relato, hubiera encontrado en los críticos y en el público la teoría de la novela que viene al encuentro de los novelistas de hoy, a través de la cual los lectores contemporáneos leen la obra y sus silencios.

Desde la aparición de *L' année dernière à Marienbad* -observa Gérard Genette- se produjo en la reputación de Alain Robbe-Grillet una singular transformación de perspectiva. Hasta entonces, y a pesar de la extrañeza perceptible de sus primeros libros, Robbe-Grillet pasaba por un escritor realista y objetivo, que paseaba sobre todas las cosas el ojo impasible de una especie de cámara-estilográfica, recortando en lo visible, para cada una de sus novelas, un campo de observación que no abandonaba hasta agotar los recursos descriptivos de su *ser-ahí* sin preocuparse de la acción ni de los personajes. Roland Barthes mostró, a propósito de *Les gommes* y de *Le voyeur*, el aspecto revolucionario de esta descripción, la cual, al reducir el mundo percibido a una exhibición de superficies, eliminaba a la vez "el objeto clásico" y la "sensibilidad romántica": adoptados por el propio Robbe-Grillet, simplificados y popularizados bajo mil diversas formas, estos análisis desembocaron en la consabida *vulgata* sobre el *nouveau roman* [nueva novela] y la *école du Tegard* [escuela de la mirada]. Robbe-Grillet parecía entonces defini-

17 G. Genette, *Figures*, París, ed. du Seuil, Col. "Tel quel", 1966, pp. 242-243.

tivamente encerrado en su papel de agrimensor puntilloso, denunciado y por tanto adoptado como tal por la crítica oficial y el espíritu público. *L'année demiere a Marienbad* modificó todo esto de una manera que tuvo una eficacia decisiva, gracias a la publicidad propia del evento cinematográfico: he aquí que Robbe-Grillet se vuelve de pronto una especie de autor fantástico, un espeleólogo de lo imaginario, un vidente, un taumaturgo. Lautréamont, Bioy Casares, Pirandello y e surrealismo remplazan de pronto la Guía de los ferrocarriles y el Catálogo de las armas y los ciclos (...) ¿Era una conversión o bien era necesario reconsiderar el "caso Robbe-Grillet"? Releídas de prisa con esta nueva luz, las novelas anteriores revelaron una irrealidad turbadora, poco antes insospechable, cuya naturaleza parecía de pronto fácil de identificar: este espacio a la vez inestable y obsesionante, este enfoque ansioso, que pisotea, estas falsas semejanzas, estas confusiones de lugares y de personas, este tiempo dilatado, esta culpabilidad difusa, esta sorda fascinación de la violencia, eran reconocibles para todos: el universo de Robbe-Grillet era el del sueño y de la alucinación, y sólo una lectura inadecuada, orientada, nos había apartado de esta evidencia (...) Robbe-Grillet dejó de ser el símbolo de un neorrealismo "cosista" y el sentido público de su obra se inclinó irresistiblemente hacia la vertiente de lo imaginario y de la subjetividad. Es posible plantear la objeción de que este cambio de sentido sólo afecta el "mito Robbe-Grillet" y sigue siendo exterior a su obra; pero se observa una evolución paralela en las teorías profesadas por el mismo Robbe Grillet. Entre el que afirmaba, en 1953: *Les gommes* es una novela descriptiva y científica" (...) y el que precisa en 1961 que las descripciones de *Le voyeur* y de *La jalousie* "siempre las hace alguien"(...), para concluir que estas descripciones son "perfectamente subjetivas" y que esta subjetividad es la característica esencial de lo que se ha llamado el *nouveau roman*, ¿quién no de estos desplazamientos de acento que expresan a la vez el giro de un pensamiento y el deseo de alinear las obras pasadas en la nueva perspectiva?[18]

Gérard Genette concluye este análisis (que merecía citarse completo por su precisión etnográfica), revindicando para el escritor el

18 G. Genette, *op. cit.*, pp. 69-71

"derecho de contradecirse". Sin embargo, aunque se dedica a mostrar en seguida, mediante una nueva lectura de las obras mismas, la legitimidad de las dos interpretaciones concurrentes, cabría preguntarse si no ha escamoteado la cuestión propiamente sociológica que se plantea por el hecho de que Robbe-Grillet ha respaldado sucesivamente las dos *vulgatas* contradictorias. La evolución concomitante del discurso del creador sobre su obra, del "mito público" de su obra y quizá, incluso, de la estructura interna de la obra, lleva a preguntar si las pretensiones iniciales de la objetividad y la conversión ulterior a la subjetividad pura, no están separadas por una toma de conciencia y una confesión a sí mismo de la verdad objetiva de la obra y del proyecto creador, toma de conciencia y confesión que el discurso de los críticos y aun la *vulgata* pública de este discurso prepararon y propiciaron: no se ha subrayado suficientemente, en efecto, que por lo menos en la actualidad el discurso del crítico sobre la obra se presenta al creador mismo no tanto como un juicio crítico dirigido al valor de la obra sino como una *objetivación tal del proyecto creador* que puede desprenderse de la obra misma y se distingue por ello, esencialmente, de la obra como expresión prerreflexiva del proyecto creador, y aún del discurso teórico que el creador puede tener de su obra. Se sigue de ahí que la relación que vincula al creador (o, con más precisión, a la representación, más o menos consciente, que el creador se hace de su intención creadora) la crítica como esfuerzo de retomar el proyecto creador a partir de la obra en que éste sólo se descubre velándose (a los ojos del creador mismo), no podría describirse, aunque la evolución concomitante del discurso del crítico y del discurso del autor sobre su obra pueda inclinar a hacerlo, como relación de causa a efecto. ¿Significaría esto que la eficacia de la palabra crítica es nula? De hecho, el discurso del crítico que el creador reconoce porque en él se siente reconocido y porque se reconoce en él, no constituye un pleonasmo con la obra, porque integra el proyecto creador diciéndolo, y, por ello, determina que sea según se le diga.[19]

19 Sólo un análisis de la estructura misma de las obras permitiría establecer si la conversión del proyecto creador que aparece en el discurso del creador sobre su obra se manifiesta también

Por su naturaleza y su pretensión misma, la objetivación que realiza la crítica está sin duda alguna predispuesta a desempeñar un papel específico en la definición y la evolución del proyecto creador. Sin embargo, se realiza la objetivación progresiva de la intención creadora y se integra este *sentido público* de la obra y del autor, conforme al cual el autor se define y con relación al cual debe definirse, sólo en y a través de todo el sistema de relaciones sociales que el creador sostiene con el conjunto de agentes que constituyen el campo intelectual en un momento dado del tiempo -otros artistas, críticos, intermediarios entre el artista y el público, tales como los editores, los comerciantes en cuadros o los periodistas encargados de apreciar inmediatamente las obras y de darlas a conocer al público (y no de analizarlas científicamente a la manera del crítico propiamente dicho), etc. Interrogarse sobre la génesis de ese sentido público es preguntarse quién juzga y quién consagra, cómo se opera la selección que, en el caos indiferenciado e indefinido de las obras producidas e incluso publicadas, discierne las obras dignas de ser amadas y admiradas, conservadas y consagradas. ¿Es preciso admitir la opinión común según la cual esta tarea incumbe a ciertos "hombres de gusto", predispuestos por su audacia o su autoridad a moldear el gusto de sus contemporáneos? A menudo, en nombre de una representación carismática de su tarea, el editor de vanguardia, actuando a la manera de un "maestro de sabiduría", se otorga la misión de descubrir, en la obra y la persona de quienes vienen a él, los signos imperceptibles de la gracia, y de revelarles a quiénes ha sabido reconocer entre quienes han sabido reconocerle. Es la misma representación que inspira a menudo la crítica ilustrada, el comerciante de cuadros audaz o el aficionado inspirado. ¿Qué ocurre en realidad?

Se observa en primer término que los manuscritos que recibe el editor resultan afectados por diversas determinaciones: muy a menudo llevan ya la marca del intermediario (el cual, a su vez, se encuentra situado en el campo intelectual como director de colección, lector, "au-

en sus obras más recientes, las cuales debería, en este caso -como la simple lectura permite intuir- presentar la expresión más *acabada* y más *sistemática* de la intención creadora.

tor de la casa", crítico conocido por sus juicios certeros o audaces, etc.), a través del cual llegan al editor;[20] en segundo lugar, son el resultado de una especie de preselección que los autores mismos practicaron por referencia a la idea que se hacen del editor, de la tendencia literaria que éste representa -por ejemplo, el *nouveau roman*- y que ha podido orientar su proyecto creador [21] ¿Cuáles son los criterios de la selección que el editor practica dentro de este conjunto preseleccionado? Conciente de no poseer la criba que revelaría infaliblemente las obras dignas de conservarse, puede profesar a la vez el relativismo estético más radical y la fe más completa en una especie de absoluto del "olfato". De hecho, la representación que tiene de su vocación específica de editor de vanguardia, consciente de no tener otro principio estético que la desconfianza respecto a todo principio canónico, forma parte, necesariamente, de la imagen que el público, los críticos y los creadores se hacen de su función en la división del trabajo intelectual. Esta imagen, que se define por oposición a la imagen de los demás editores, se confirma a sus ojos por la elección de los autores que se seleccionan en relación a ella. La representación que el editor se hace de su propia práctica (por ejemplo, como audaz e innovadora) y que la orienta por lo menos tanto como la expresa, la "postura" intelectual que se puede caracterizar muy burdamente como "vanguardista" y que es sin duda el principio último y a menudo indefinible de sus elecciones, se integran y se confirman

20 Las observaciones de L. L. Schücking permiten dar un alcance más general a esta proposición: "En cuanto a las editoriales, se hace manifiesta otra tendencia que, como tantas en este terreno, se encuentra ya en el siglo XVIII, si no antes: se favorece a aquel que tiene relaciones personales con los escritores de renombre, que son conocidos entre el público y gozan de cierto prestigio ante el editor. Su voz tiene suficiente peso para allanar el camino del principiante. Así es que, por regla general, la obra de éste no va directamente a la autoridad indicada sino que tiene que hacer el rodeo, a menudo harto dificultoso, por el escritorio del artista de renombre» (*op. cit.*, p. 78).

21 Puede verse también de qué manera el encuentro entre el autor y el editor puede vivirse e interpretarse en la lógica de la armonía preestablecida y de la predestinación. "¿Está contento de ser publicado en las ediciones Minuit? -Si hubiera sabido, hubiera ido ahí inmediatamente... Pero no me atreví a hacerlo, porque me parecía demasiado para mí... En cambio, envié primero mi manuscrito a las ediciones X. No es amable que diga eso de X, pero rehusaron mi libro y de todos modos lo llevé a las ediciones Minuit. -¿Qué tal se entiende con el editor?- Comenzó por contarme el libro. Vio cosas que yo no creía haber mostrado, todo lo que concierne al tiempo, las coincidencias" (*La Quinzaine Littéraire*, 15 de septiembre de 1966).

por referencia a la representación que tiene de las representaciones y de las posturas diferentes a la suya y de la representación social de su propia postura.[22] La situación de la crítica no es muy distinta; las obras ya seleccionadas que recibe llevan una marca adicional, la del editor (y a veces la del prologuista, la del creador o de otros críticos), de tal modo que la lectura que puede hacer de una obra específica debe tener presente la representación social de las características típicas de las obras que publica el editor respectivo (por ejemplo, *nouveau roman*, "literatura objetal", etc.), representación de la que él mismo y sus iguales pueden ser en parte responsables.[23] ¿No se ve a veces que la crítica que actúa como iniciada, remitiendo la revelación descifrada a aquel del que la ha recibido, el cual la confirma a su vez en su vocación de intérprete privilegiado, certificando la justeza del desciframiento? En la literatura y la pintura se han encontrado a menudo, y se encuentran hoy más que nunca, tales parejas perfectas. El editor, actuando como comerciante (que también es), puede utilizar técnicamente la representación pública de sus publicaciones -por ejemplo, la *vulgata* del *noveau roman*- para lanzar una obra: el discurso que sostiene con el crítico, seleccionado no sólo en función de su influencia sino también en función de las afinidades que puede tener con la obra y que pueden ir hasta la sumisión declarada, es una mezcla en extremo sutil en que la idea que se hace de la obra se integra con la idea que se hace de la idea que el crítico, dada la representación que tiene de sus publicaciones, podrá tener de la obra.

¿No es el editor un buen sociólogo cuando observa que el *nouveau roman* no es otra cosa que el conjunto de novelas publicadas bajo la cubierta de las ediciones Minuit? Es significativo que lo que se ha convertido en el nombre de una escuela literaria, tomado por los propios

22 Existir, en este sistema de relaciones simbólicas que integra el campo intelectual, es ser conocido y reconocido en *marcas de distinción* (una manera, un estilo, una especialidad, etc.), esguinces diferenciales que pueden investigarse expresamente y de la insignificancia.

23 Con excepción de estas primeras páginas, que se presentan como un *pastiche* más o menos voluntario del *nouveau roman*, *L'auberge espagnole* relata una historia rocambolesca pero perfectamente clara, cuyo desarrollo obedece a la lógica del sueño y no a la de la realidad" (Étienne Lalou, *L 'Express*, 26 de octubre de 1966). Así el critico que sospecha que el joven novelista ha caído, consciente o inconscientemente, en el juego de espejos, cae en él a su vez al describir lo que considera un reflejo del *nouveau roman* a la luz de un reflejo común del *nouveau roman*.

autores, haya sido antes, como entre los "impresionistas", una etiqueta peyorativa pegada por un crítico tradicionalista a las novelas publicadas por las ediciones Minuit. Sin embargo, a los autores no les basta con asumir esta definición pública de su empresa; han sido definidos con ella en la medida en que han sabido definirse en relación con ella: del mismo modo que el público ha sido invitado a buscar y a inventar los vínculos que podían reunir las obras publicadas bajo la misa cubierta, ¿no se ha estimulado a los autores a que piensen que constituyen una escuela, y no un simple grupo ocasional, por la necesidad de confrontarse y conformarse a la imagen que del público se hacía de ellos? De hecho, han retomado por su parte no sólo la denominación, sino también la *vulgata* que definía su imagen pública, identificándose con una identidad social impuesta desde afuera y surgida primero de un simple acercamiento, para hacer de ello un proyecto colectivo. Invitados a situarse en una relación entre sí, a ver en cada uno de los demás una expresión de su propia verdad, a reconocerse en los que reconociesen como miembros auténticos de la escuela, ¿no se les llevaba a constituir explícitamente el principio de lo que debía unirles, puesto que se les percibía como si constituyeran una unidad? Paralelamente, a medida que el grupo aparece y se afirma más claramente como una escuela, ¿no lleva cada vez más a los críticos y al público a buscar los signos de lo que une a los miembros de la escuela y que los separa de las demás escuelas, a distinguir lo que podría estar emparentado, y a emparentar lo que podría estar separado? El público está también invitado a entrar en el juego de las imágenes, indefinidamente reflejadas, que terminan por existir como reales en un universo en que no hay otra cosa real que los reflejos. La posición vanguardista (que no es necesariamente reductible a un esnobismo) debe forjar, acoger y llevar a cuestas las "teorías" capaces de fundamentar como razón una adhesión que nada debe a sus razones. Es preciso citar una vez más a Proust: "Porque se creía 'avanzada' y (en arte únicamente) 'nunca demasiado a la izquierda', decía (Mme. de Cambremer), se imaginaba que no solamente la música progresaba, sino que lo hace sobre una sola línea, y que Debussy era, en cierto modo, un poco más que Wagner, todavía un poco más avanzado que

Wagner. No se daba cuenta de que si Debussy no era tan independiente con respecto a Wagner de lo que ella misma había de creer al cabo de algunos años, porque, a pesar de todo, uno utiliza las armas conquistadas para acabar de liberarse de aquello que momentáneamente ha vencido, trataba, sin embargo, después de la saturación que comenzaba a tenerse de las obras demasiado completas, en que todo está expresado, de contentar una necesidad contraria. Naturalmente, había teorías que apoyaban momentáneamente esta reacción, semejantes a aquellas que, en política, vienen en apoyo de las leyes contra las congregaciones, guerras en Oriente (enseñanza contra natura, peligro amarillo, etcétera, etcétera). Decíase que a una época de prisa era conveniente un arte rápido, absolutamente como se había dicho que la guerra futura no podía durar más de quince días, o que con los ferrocarriles se abandonarían los rinconcitos caros a las diligencias." [24]

Así, el sentido público de la obra, como juicio objetivamente instituido sobre el valor y la verdad de la obra (con relación al cual todo juicio de gusto individual se ve obligado a definirse), es necesariamente colectivo. Es decir, el sujeto del juicio estético es un "nosotros" que puede tomarse por un "yo": la objetivación de la intención creadora, que podría denominarse "publicación" (entendiendo con ello el hecho de "volverse pública"), se realiza a través de una infinidad de relaciones sociales específicas, relaciones entre el editor y el autor, relaciones entre el autor y la crítica, relaciones entre los autores, etc. En cada una de estas relaciones, cada uno de los agentes empeña no solamente la representación socialmente constituida que tiene del otro término de la relación (la representación de su posición y de su función en el campo intelectual, de su imagen pública como autor consagrado o maldito, como editor de

24 M. Proust, *En busca del tiempo perdido*, 1, II, *Sodoma* y *Gomorra*, Barcelona, José Janés, Editor, 1952, p. 226. Las elecciones se dan a menudo justificaciones aún más sumarias; el mecanismo de báscula según el cual cada generación tiende a rechazar los postulados implícitos que fundamentaban el consenso de la generación precedente, toma prestada una parte de su eficacia del temor social de aparecer vinculado a una época superada y encontrarse situado por ello en una posición devaluada del campo intelectual; numerosos rechazos, aún en las materias menos acumulativas, sólo tienen este fundamento ("literatura de preguerra", "sociología de la tercera república" o "arte caduco").

vanguardia o tradicional, etc.), sino también la representación de la representación que el otro término de la relación tiene de él, es decir, de la definición social de su verdad y de su valor que se integra en y por el conjunto de las relaciones entre todos los miembros del universo intelectual. Se sigue de ello que la relación que el creador mantiene con su obra está siempre mediatizado por la relación que mantiene con el sentido público de su obra, sentido que se le recuerda concretamente a raíz de todas las relaciones que mantiene con los autores miembros del universo intelectual, y que es el producto de interacciones infinitamente complejas entre actos intelectuales, como juicios a la vez determinados y determinantes sobre la verdad y el valor de las obras y de los autores. Así, el juicio estético más singular y más personal se refiere a una significación común, ya integrada: la relación con una obra, incluso la propia, es siempre una relación con una obra juzgada, cuya verdad y valor últimos nunca son sino el conjunto de los juicios potenciales sobre la obra, que el conjunto de los miembros del universo intelectual podrá o podría formular al referirse, en todos los casos, a la representación social de la obra como integración de juicios singulares sobre la obra.

En virtud de que el sentido singular debe siempre definirse en relación con el sentido común, contribuye necesariamente a definir lo que será una nueva realización de este sentido común. El juicio de la historia que será el juicio último sobre la obra y su autor, ya está encauzado en el juicio del primer lector y la posteridad deberá tomar en cuenta el sentido público que los contemporáneos le hubiesen legado. Psafón, joven pastor lidio, enseñó a los pájaros a repetir: "Psafón es un dios." Al oír que los pájaros hablaban y lo que decían, los conciudadanos de Psafón lo aclamaron como un dios.

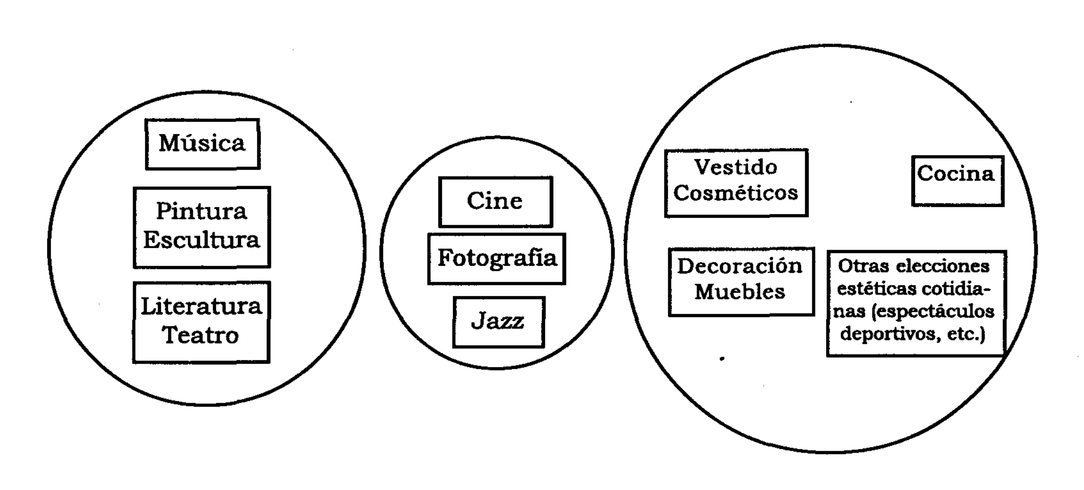
Profetas, Sacerdotes, Brujos

Si bien cada una de las partes del campo intelectual depende de todas las demás, no dependen todas, en mismo grado, de todas las

demás: como en el juego de ajedrez, en que la suerte de la reina puede depender del más insignificante peón, sin que la reina deje por ello de tener un poder infinitamente más grande que cualquier otra pieza, así las partes constitutivas del campo intelectual, que están colocadas en una relación de interdependencia funcional, resultan, sin embargo, separadas por diferencias de *peso funcional* y contribuyen de manera muy desigual a dar al campo intelectual su estructura específica. En efecto, la estructura dinámica del campo intelectual no es más que el sistema de interacciones entre una pluralidad de instancias, agentes aislados, como el creador intelectual, o sistemas de agentes, como el sistema de enseñanza, las academias o los cenáculos, que se definen, por lo menos en lo esencial, en su ser y en su función, por su *posición* en esta estructura y por la *autoridad*, más o menos reconocida, es decir, más o menos intensa y más o menos extendida, y siempre mediatizada por su interacción, que ejercen o pretenden ejercer sobre el público, apuesta, y en cierta medida árbitro, de la competencia por consagración y la legitimidad intelectuales.[25] Ya sea que se trate de las clases altas, que sancionan por su rango social el rango de las obras que consumen en la jerarquía de obras legítimas, ya se trate de instituciones específicas, como el sistema escolar y las academias, que consagran por su autoridad y su enseñanza un género de obras y un tipo de hombre cultivado, ya se trate incluso de grupos literarios o artísticos como los cenáculos, círculos de críticos, "salones" o "cafés", a los cuales se reconoce un papel de guías culturales o de *taste-markers*, existe casi siempre, hasta cierto punto, en toda sociedad, una pluralidad de potencias sociales, a veces concurrentes, a veces concertadas, las cuales, en virtud de su poder político o económico o de las garantías institucionales de que disponen, están en condiciones de imponer sus normas culturales a una fracción más o menos amplia del campo intelectual, y que reivindican, *ipso facto*, una legitimidad cultural, sea por los productos culturales fabricados por los demás, sea por

25 "Como la política, la vida del arte consiste en una lucha por ganar adhesiones." La analogía que sugiere Schücking entre el campo político y el campo intelectual se apoya en una intuición parcialmente justa, pero simplificadora.

Esfera de la legitimidad	Esfera de lo legitimable	Esfera de lo arbitrario bajo la relación de la legitimidad (o esfera de la legitimidad fragmentaria)



Instancias legítimas de legitimación (universidad, academia)	Instancias de legitimación concurrente y que pretenden la legitimidad (críticos, clubes)	Instancias no legítimas de legitimación (creadores de alta costura, publicidad)

las obras y las actitudes culturales que trasmiten. Cuando se sujetan a discusión, es también en nombre de la pretensión de detentar la ortodoxia, y cuando se reconocen, en su pretensión a la ortodoxia la que se reconoce. Todo acto cultural, creación o consumo, encierra la afirmación implícita del derecho de expresarse legítimamente, y por ello compromete la posición del sujeto en el campo intelectual y el tipo de legitimidad que se atribuye. De este modo, el creador mantiene con su obra una relación completamente diferente, cuya marca lleva necesariamente la obra, según ocupe una posición marginal (en relación a la universidad, por ejemplo) u oficial. Feuerbach respondió a un amigo que le aconsejaba solicitar una cátedra universitaria: "Sólo soy algo mientras pueda seguir siendo nadie", traicionando así, a la vez, su nostalgia de la integración a la institución oficial y la verdad objetiva del proyecto creador, constreñido a definirse por oposición a la filosofía oficial que lo había rechazado. Desterrado de la universidad a raíz de sus *Pensées sur la mort et l'immortalité,* sólo escapaba a las restricciones del Estado para asumir un papel de filósofo libre y de pensador revolucionario que, por su rechazo, la filosofía oficial le había incluso asignado.

La estructura del campo intelectual mantiene una relación de interdependencia con una de las estructuras fundamentales del campo cultural, la de las obras culturales, jerarquizadas según su grado de legitimidad. Se observa, en efecto, en una sociedad dada, en un momento dado del tiempo, que todas las significaciones culturales, las representaciones teatrales, los espectáculos deportivos, los recitales de canciones, de poesía o de música de cámara, las operetas u óperas, no son equivalentes en dignidad y en valor y no exigen con la misma urgencia la misma aproximación. En otras palabras, los diferentes sistemas de expresión, desde el teatro hasta la televisión, se organizan objetivamente según una jerarquía independiente de las opiniones individuales que define la *legitimidad* cultural y sus grados.[26] Ante las significaciones

26 Legitimidad no es legalidad: si los individuos de las clases menos favorecidas en materia de cultura reconocen casi siempre, por lo menos de labios para afuera, la legitimidad de las reglas estéticas propuestas por la cultura ilustrada, esto no excluye que, puedan pasar toda su vida, *de facto,* fuera del campo de aplicación de estas reglas, sin que por ello éstas pierdan su

situadas fuera de la esfera de la cultura legítima, los consumidores se sienten autorizados a seguir siendo simples consumidores y a juzgar libremente; por el contrario, en el campo de la cultura consagrada, se sienten sujetos a normas objetivas y obligados a adoptar una actitud devota, ceremonial y ritualizada. Así, por ejemplo, el jazz, el cine o la fotografía no suscitan (porque no la demandan con la misma urgencia) la actitud de devoción que es moneda corriente cuando se trata de obras de cultura ilustrada. Es cierto que algunos virtuosos transfieren a estas artes en vía de legitimación los modelos de comportamiento que tienen curso en el campo de la cultura tradicional. Pero a falta de una institución encargada de enseñarlos metódica y sistemáticamente, y de consagrarlos por ello como partes constitutivas de la cultura legítima, la mayor parte de las personas las viven de un modo completamente diferente. El conocimiento erudito de la historia de estas artes y la familiaridad con las reglas técnicas o los principios teóricos que las caracterizan sólo se encuentran excepcionalmente, porque no existe la necesidad, como en otros casos, de realizar un esfuerzo por adquirir, conservar y transformar este grupo de conocimientos, que forman parte de los requisitos previos y de los acompañamientos rituales de la degustación ilustrada.

Se pasa, pues, paulatinamente, de las artes plenamente consagradas, como el teatro, la pintura, la escultura, la literatura o la música clásica (entre las cuales también se establecen jerarquías que pueden variar en el curso del tiempo), a sistemas de significaciones abandonados (al menos a primera vista) a lo arbitrario individual, ya se trate de la decoración, los cosméticos o la cocina. La existencia de *obras consagra-*

legitimidad, es decir, su pretensión de ser universalmente reconocidas. La regla legítima puede no determinar en modo alguno las conductas que se sitúan en su zona de influencia, e incluso puede tener solamente excepciones, pero no por ello define menos la modalidad de la experiencia que acompaña estas conductas y no puede ser pensada y reconocida, sobre todo cuando se ha transgredido, como la regla de las conductas culturales cuando se pretenden legítimas. En suma, la existencia de lo que se llama legitimidad cultural consiste en que todo individuo, lo quiera o no, lo admita o no, es y se sabe colocado en el campo de aplicación de un sistema de reglas que permiten calificar y jerarquizar su comportamiento bajo la relación de la cultura.

das y de toda una serie de reglas que definen la aproximación sacramental, supone una institución cuya función no sea solamente de transmisión y de difusión, sino también de legitimación. En efecto, el jazz o el cine se presentan a través de medios de expresión por lo menos tan poderosos como los que se utilizan para las obras de cultura más tradicionales; existen cenáculos de críticos profesionales, que cuentan con revistas eruditas, y tribunas en radio y televisión y que, como signo de su pretensión a la legitimidad cultural, a menudo tratan de imitar el tono docto y fastidioso de la crítica universitaria, y de tomar prestada de ella el culto a la erudición por la erudición como si, perseguidos por la inquietud de su legitimidad, sólo pudiesen adoptarla exagerando los signos exteriores, a los cuales se reconoce la autoridad de los detentadores del monopolio de la legitimación institucional, esto es, los profesores. A menudo, empujados hacia artes "marginales" por una posición marginal en el campo intelectual, estos individuos aislados y desprovistos de toda garantía institucional, por estar colocados en una situación de competencia son propensos a emitir juicios muy divergentes y, si es posible decirlo, insustituibles, nunca logran tener mayor alcance que el de capillas restringidas de aficionados, tales como círculos de jazz o clubes de cinéfilos. Así por ejemplo, la situación de la fotografía en la jerarquía de las obras y las prácticas legítimas, a medio camino entre las prácticas "vulgares", abandonadas aparentemente a la anarquía de los gustos y de los colores, y las prácticas culturales nobles, sometidas a reglas estrictas, explica la ambigüedad de las actitudes que suscita, sobre todo entre los miembros de la clase cultivada. A diferencia de una práctica legítima, una práctica en vía de legitimación plantea a los que se entregan a ella la cuestión de su propia legitimidad. Los que quieren romper con las reglas de la práctica común y rehúsan conferir a su actividad y a su producto la significación y la función acostumbradas, se ven constreñidos a crear íntegramente el sustituto (que no puede aparecer como tal) de lo que se ha dado, con la forma de certidumbre inmediata, a los fieles de la cultura legítima, a saber, el sentimiento de la legitimidad cultural de la práctica y todas las reiteraciones que le son solidarias, desde los modelos técnicos hasta las teorías estéticas. Puede

verse así que la forma de la relación de participación que cada sujeto mantiene con el campo de las obras culturales, y, en particular, el contenido de su intención artística o intelectual y la de su proyecto creador (por ejemplo, el grado en el cual está reflexionado y explicitado), dependen estrechamente de su posición en el campo intelectual. Así ocurre también con la temática y la problemática que define la especificidad del pensamiento de un intelectual, y que un análisis lexicológico, entre otras técnicas, podría captar de nuevo; según la posición que ocupa en el campo intelectual, cada intelectual está condicionado a orientar su actividad hacia tal o cual región del campo cultural que forma parte del legado de las generaciones pasadas, parte recreada, reinterpretada y transformada por los contemporáneos, y a sostener cierto tipo de relación, más o menos fácil o laboriosa, natural o dramática, con las significaciones, más o menos consagradas, más o menos nobles, más o menos marginales, más o menos originales, en fin, que forman esta región del campo cultural. Bastaría sujetar a un análisis metódico las referencias a los autores, su frecuencia, su homogeneidad o su disparidad (adecuadas para revelar el grado de autodidaxia), la amplitud y la diversidad de las regiones del campo que designan, la posición en la jerarquía de los valores legítimos de las autoridades o de las garantías invocadas, las remisiones implícitas o tácitas (suprema elegancia o suprema ingenuidad), poniendo particular atención a la modalidad particular de la cita, irreprochablemente universitaria o negligente, humilde o soberbia, ostentosa o necesaria, para hacer aparecer "familias de pensamiento" que son en realidad *familias de cultura,* y que fácilmente podrían vincularse con posiciones típicas, actuales o potenciales, adquiridas o profesadas, en el campo intelectual, y más precisamente, con las relaciones típicas, pasadas y presentes, con la institución universitaria.[27]

Si bien es cierto que la estructura del campo intelectual puede ser más o menos compleja y más o menos diversificada según las sociedades o según las épocas, y el peso funcional de las diferentes instancias

27 Es obvio que la aprehensión del campo intelectual como tal y la descripción sociológica de este campo son más o menos accesibles según la posición ocupada en el campo.

legítimas o que pretenden la legitimidad cultural se encuentre en cada caso modificado, no es menos cierto que algunas relaciones sociales fundamentales se encuentran a partir del momento en que existe una sociedad intelectual dotada de una autonomía relativa respecto a los poderes político, económico y religioso: relaciones entre los creadores, contemporáneos o de épocas diferentes, igual o desigualmente consagrados por diferentes públicos y por instancias desigualmente legitimadas y legitimantes, relaciones entre los creadores y las diferentes *instancias de la legitimidad, instancias de legitimación* legítimas o que pretenden la legitimidad, academias, sociedades de sabios, cenáculos, círculos o grupos minúsculos más o menos reconocidos o malditos, instancias de legitimación y de transmisión como las revistas científicas, con todos los tipos mixtos y todas las dobles pertenencias posibles. Se sigue de esto que las relaciones que cada intelectual puede mantener con cada uno de los demás miembros de la sociedad intelectual con el público, y, *a fortiori*, con toda realidad social anterior al campo intelectual (como su clase social de origen y de pertenencia o poderes económicos tales como los comerciante o los compradores), están mediatizadas por la estructura del campo intelectual, o más exactamente, por su posición en relación a las autoridades propiamente culturales, cuyos poderes organizan campo intelectual: los actos o los juicios culturales encierran siempre una referencia a la ortodoxia. Sin embargo, más profundamente, en el seno del campo intelectual como sistema estructurado, todos los individuos y todos los grupos sociales que están específica y duraderamente abocados a la manipulación de los bienes de cultura (para trasponer una fórmula weberiana), sostienen no sólo relaciones de competencia sino también relaciones de complementariedad funcional, de modo que cada uno de los agentes o de los sistemas de agentes que forman parte del campo intelectual debe una parte más o menos grande de sus características a la posición que ocupa en este sistema de posiciones y de oposiciones.

Así, encargada de perpetuar y de transmitir un capital de significaciones consagradas, a saber, la cultura que le ha sido legada por los creadores intelectuales del pasado, y de plegar a una práctica modelada

según los modelos de esta cultura a un público bombardeado por mensajes competitivos, cismáticos o heréticos -por ejemplo, en nuestras sociedades, los medios de comunicación modernos-, constreñida a fundamentar y delimitar de manera sistemática la esfera de la cultura ortodoxa y la esfera de la cultura herética, al mismo tiempo que a defender la cultura consagrada contra los desafíos incesantes que le lanzan, por su sola existencia o por sus agresiones directas, los nuevos creadores, capaces de suscitar en el público (y sobre todo en las capas intelectuales) nuevas exigencias e inquietudes competidoras, la escuela se halla investida de una función completamente análoga a la de la Iglesia, la cual, según Max Weber, debe "fundamentar y delimitar sistemáticamente la nueva doctrina victoriosa, o defender la antigua contra los ataques proféticos, establecer lo que tiene o no valor sagrado, y hacerlo penetrar en la fe de los laicos". Se sigue de esto que el sistema de enseñanza, en tanto institución especialmente diseñada para conservar, transmitir e inculcar la cultura canónica de una sociedad, debe muchos de sus caracteres de estructura y de funcionamiento al hecho de que debe cumplir estas funciones específicas. Se sigue también que muchos rasgos característicos de la enseñanza y de quienes enseñan, que las descripciones de muchos críticos sólo perciben para denunciarlos, pertenecen a la definición de la función de enseñanza. Así por ejemplo, sería fácil mostrar que la rutina y la acción rutinizante de la escuela y de los profesores que estigmatizan tanto las grandes profecías culturales como las pequeñas herejías (a menudo desprovistas de cualquier otro contenido aparte de esta denuncia) pertenecen sin duda, inevitablemente, a la lógica de una institución investida fundamentalmente de una función de *conservación cultural.*

Lo que se describe a menudo como competencia por el éxito es en realidad una competencia por la *consagración,* que tiene por campo un universo intelectual dominado por la competencia de las instancias que pretenden el monopolio de la legitimidad cultural y el derecho a detentar y discernir esta consagración en nombre de principios profundamente opuestos, *autoridad de la persona* que reivindica el creador, *autoridad institucional* que se atribuye el profesor. Se sigue de esto que la oposición y la complementariedad entre los creadores y los profesores

constituyen sin duda la estructura fundamental del campo intelectual, por la misma razón que la oposición entre el sacerdote y el profeta (con la oposición secundaria entre el sacerdote y el brujo) domina, según Max Weber, el campo religioso. Los *conservadores de la cultura,* responsables de la prédica cultural y de la organización del aprendizaje capaz de producir la devoción cultural, se oponen a los *creadores de cultura, auctores* capaces de imponer su *auctoritas* en materia artística o científica (como otros lo hacen en materia ética, religiosa o política), de la misma manera que la permanencia y la omnipresencia de la institución legítima y organizada se oponen a la fulguración única, discontinua y puntual de una creación que en sí misma tiene todo su principio de legitimación. Estos dos tipos de proyectos culturales están tan manifiestamente opuestos, que la denuncia de la rutina profesoral, consustancial de alguna manera a la ambición profética, hace las veces, muy a menudo, de patente de calificación profética. Conflicto entre sacerdote y brujo que quiere ser conflicto entre sacerdote y profeta o -quizá- conflicto entre profetas que compiten, el debate sobre la "nueva crítica" que ha contrapuesto a Raymond Picard y a Roland Barthes proporciona la mejor ilustración de estos análisis. Cabe preguntarse si el proyecto intelectual de cada uno de los oponentes tiene otro contenido que la oposición al proyecto del otro. El sacerdote denuncia "las revelaciones de oráculo" y "el espíritu sistemático", en suma, el espíritu profético "de vaticinio" del brujo;[28] el brujo, denuncia el arcaísmo y el conservatismo, la rutina y la rutinización, la ignorancia pedante y la prudencia mezquina del sacerdote.[29] Los dos están en su papel: de un lado, el orden del otro el desorden. [30] *

28 Cf. R. Picard, *Nouvelle critique ou nouvelle imposture,* París, Jean-Jacques Pauvert, col. "Libertés", pp. 24, 35, 58, 76.

29 Cf. R. Barthes, *op. cit.*: "La verdadera crítica se emplea para rebajar un punto: lo que es banal en la vida no debe revelarse; por el contrario, lo que no está en la obra debe hacerse banal" (p. 22); "¿qué sabe de Freud aparte de lo que ha leído en la colección *Que sais je?* " (p. 24).

30 "Ciertamente, estas tareas rigurosas y modestas resultan absolutamente indispensables; pero el desorden de Barthes y de sus amigos debe ser también una oportunidad para todos de hacer un serio examen de conciencia" (R. Picard, *op. cit.*, p. 79).

* Juego de palabras sin equivalente exacto en español: *ménage* vs. *rémue-ménage,* como sentido de orden vs. sentido de trastorno. [T.]

Cada intelectual inserta en sus relaciones con los demás intelectuales una pretensión a la consagración cultural (o a la legitimidad) que depende, en su forma y en los derechos que invoca, de la posición que ocupa en el campo intelectual y en particular en relación con la universidad, detentadora en última instancia de los signos infalibles de la consagración: mientras la academia, que pretende el monopolio de la consagración de los creadores contemporáneos, contribuye a organizar el campo intelectual bajo la relación de la ortodoxia, por una jurisprudencia que combina la tradición y la innovación, la universidad pretende el monopolio de la transmisión de las obras consagradas del pasado, que consagra como "clásicas", y el monopolio de la legitimación y de la consagración (entre otras cosas con el diploma) de los consumidores culturales más conformes. Se comprende por ello la agresividad ambivalente de los creadores que, atentos a los signos de su consagración universitaria, no pueden ignorar que la consagración no puede llegarles en última instancia de una institución en que toda su actividad creadora, sin dejar de estar sometida a esta instancia, desafía la legitimidad. Igualmente, más de una agresión contra la ortodoxia universitaria procede de los intelectuales situados en los márgenes del sistema universitario y llevados a desafiar la legitimidad, probando así que reconocen suficientemente su veredicto como para reprocharle que no los haya reconocido.[31]

En efecto, cada uno tiene la intuición de que numerosos conflictos, que se emprenden en apariencia en el cielo puro de los principios y de las teorías, deben siempre la parte más oscura de sus razones de existencia, y a veces toda su existencia, a las tensiones latentes patentes del campo intelectual. ¿Cómo comprender; de otro modo, que tantas querellas ideológicas del pasado nos resulten incomprensibles? La única participación real en los conflictos antiguos asequibles es quizá la

31 Este tipo de actitudes ambivalentes es particularmente popular entre las capas inferiores de la *intelligentsia*, entre los periodistas, los vulgarizadores, los artistas en entredicho, los productores de radio y televisión, etc.; muchas conductas y opiniones tienen su raíz en la relación que los intelectuales mantienen con su pasado escolar y al mismo tiempo con la institución escolar.

que permiten las homologías de posición entre campos intelectuales de épocas diferentes: cuando Proust se dirige a Saint-Beuve, ¿no es acaso Balzac denunciando al que denominaba Saint-Bévue? * La razón última de los conflictos, ficticios o fundamentados, que dividen el campo intelectual de acuerdo con sus líneas de fuerza, y que constituyen sin duda alguna el factor más decisivo del cambio cultural, debe buscarse al menos tanto en las determinantes objetivas de la posición de los que a ella se vinculan como en las razones que dan y se dan para vincularse.

El inconsciente cultural

Por último, el intelectual está situado histórica y socialmente, en la medida en que forma parte de un campo intelectual, por referencia al cual su proyecto creador se define y se integra, en la medida, si se quiere, en que es contemporáneo de aquellos con quienes se comunica y a quienes se dirige con su obra, recurriendo implícitamente a todo un código que tiene en común con ellos –temas y problemas a la orden del día, formas de razonar, formas de percepción, etc. Sus elecciones intelectuales o artísticas más conscientes están siempre orientadas por su cultura y su gusto, interiorizaciones de la cultura objetiva de una sociedad, de una época o de una clase. La cultura que incorpora en sus creaciones no es algo que, agregándose de alguna manera a una intención preexistente, permanezca irreductible a su realización, sino que constituye, por el contrario, la condición de posibilidad de la integración concreta de una intención artística en una obra, por la misma razón que la lengua como "tesoro común" es la condición de la formulación de la palabra más específica. Por tanto, la obra es siempre elipse, elipse de lo esencial; sobreentiende lo que sostiene, es decir, los postulados y los axiomas que asume implícitamente, cuya axiomática debe elaborar la

* Juego de palabras intraducible: Samt-Bévue, fonéticamente semejante a Saint-Beuve, significa "San Error". [T.]

ciencia de la cultura. Lo que traiciona el silencio elocuente de la obra es precisamente la cultura (en sentido subjetivo) con la cual el creador participa de su clase, de su sociedad y de su época, y que incorpora, sin saberlo, en sus creaciones en apariencia más irremplazables; son los credos tan obvios que están tácitamente presupuestos, más que explícitamente postulados; son las formas de pensar, las formas de lógica, los giros estilísticos, y las contraseñas, existencia, situación y autenticidad ayer, hoy estructura, inconsciente y praxis, que parecen tan naturales e inevitables que no constituyen, propiamente hablando, el objeto de una elección consciente; es el "*pathos* metafísico" conforme al término de Arthur O. Lovejoy,[32] o, si se quiere, la tonalidad de humor que colorea todas las expresiones de una época, aún las más remotas en el campo cultural, por ejemplo la literatura y el arte de los jardines. El acuerdo sobre esta axiomática implícita del entendimiento y de la efectividad es lo que fundamenta la *integración lógica* de una sociedad y de una época. Si la "filosofía sin sujeto" que regresa actualmente con gran estruendo al frente del escenario intelectual, bajo la forma del estructuralismo lingüístico o antropológico, parece ejercer una verdadera fascinación sobre quienes apenas ayer se consideraban en el extremo opuesto del horizonte ideológico, y que la combatían en nombre de los derechos imprescriptibles de la conciencia y de la subjetividad, se debe a que, a diferencia del durkheimismo que resucita bajo la apariencia nueva, desprende menos metódica y brutalmente todas las consecuencias antropológicas de sus descubrimientos, de suerte que es posible olvidar que lo que es cierto del pensamiento salvaje es cierto de todo *pensamiento culto.* "Para que los juicios y los razonamientos de la magia sean válidos, escribía Mauss, es preciso que tengan principio sustraído al examen. Se discute sobre la presencia aquí o allá y no sobre la existencia del maná. En cambio, estos principios de juicios y de razonamientos, sin los cuales no se les cree posibles, es lo que se llama categorías en filosofía. Constantemente presentes en el lenguaje, sin que sean en él necesariamente explícitas, existen de ordinario más bien bajo la forma

32 A. O. Lovejoy, *The Great Chain of Being, A Study of the History of an Idea,* Harvard University Press, 1961, p. 11.

de hábitos que dirigen la conciencia, en sí inconscientes."[33] Son también principios sustraídos al examen y categorías de pensamiento inconscientes las que fundamentan nuestra aprehensión común del mundo y que tratan siempre de insinuarse en la visión científica. Bachelard habla el mismo lenguaje de Mauss cuando señala que los "hábitos racionales", ya se trate de la "mentalidad euclidiana", del "inconsciente geométrico" vinculado al aprendizaje de la geometría euclidiana, o incluso de la "dialéctica de la forma y de la materia", "son todos ellos anquilosamientos que es preciso superar para volver a encontrar el movimiento espiritual del descubrimiento".[34] Sin embargo, en virtud de que el proyecto científico y el progreso mismo de la ciencia suponen el retorno reflexivo sobre los fundamentos de la ciencia y la explicitación de los postulados y de las operaciones que la hacen posible, es sin duda en las obras de arte que las formas sociales del pensamiento de una época se expresan más ingenua y completamente. También, como lo observa Whitehead, "es en la literatura donde se expresa la visión del mundo concreto. Es, por tanto, la literatura la que debemos considerar, y sobre todo sus formas más concretas, si queremos descubrir los pensamientos profundos de una generación".[35] Así, por tomar sólo un ejemplo, la relación que el creador sostiene con el público y que está estrechamente ligada, como se ha visto, a la situación campo intelectual en la sociedad y a la situación del artista en este campo, obedece a modelos profundamente inconscientes, en tanto que relación de comunicación naturalmente sometida a las reglas que rigen las relaciones interpersonales en el universo social del artista o de aquellos a los cuales se dirige. Como observa Arnold Hauser, el arte del Oriente antiguo, con la representación frontal de la figura humana, es un "arte que manifiesta y exige respeto"; dirige al espectador un testimonio de deferencia y de cortesía conforme a una etiqueta. Todo arte de corte es un arte cortés que manifiesta en la sumisión al principio de la frontalidad

33 M. Mauss, "Introduction à l'analyse de quelques phénomènes religieux", en *Mélanges d'histoire des religions,* XXIX.

34 G. Bachelard, *Le nouvel esprit scientifique,* París, P.U.F., 1949, pp. 31 y 37-38.

35 A. N. Whitehead, *Science and the Modern World,* 1926, p. 106.

el rechazo de las supercherías de un ilusionismo fácil. "Esta actitud tiene una expresión tardía, pero aún completamente clara, en las convenciones del teatro clásico de corte, en que el autor, sin hacer concesión alguna de las exigencias de la ilusión escénica, se dirige público directamente, lo apostrofa, de alguna manera, con cada uno de sus gestos y de sus palabras, y no se contenta con evitar volver la espalda al público, sino que manifiesta por todos los medios que toda la acción es una pura ficción, una diversión realizada según las reglas convenidas. El teatro naturalista es una transición hacia el absoluto opuesto de este arte 'frontal', es decir, la película, que, al movilizar al público, lo lleva a los sucesos en lugar de llevar los sucesos a él y de presentárselos, y esforzándose en representar la acción de tal forma que sugiera que los actores se han tomado en vivo, reduciendo la ficción al mínimo."[36] Estos dos tipos de intención estética que la obra traiciona en su forma de dirigirse al espectador, se encuentran en afinidad electiva con la estructura de las sociedades en las cuales se integran y con la estructura de las relaciones sociales, aristocráticas o democráticas, que estas sociedades propician. Cuando Scaliger encuentra completamente ridículo que "los personajes nunca abandonen, la escena y que los que permanecen silenciosos se consideren como si estuviesen presentes", cuando considera absurdo "comportarse sobre la escena como si no se pudiera oír lo que una persona dice a la otra", [37] ha dejado de comprender las convenciones teatrales que los hombres de la Edad Media consideraban obvias, porque eran solidarias de un sistema de elecciones implícitas, las mismas que, según Panofsky, se expresaban en el espacio "agregado"[38] de la figuración pictórica o plástica de la Edad Media, yuxtaposición en el espacio de escenas sucesivas, y que todo oponía a las convenciones plásticas y teatrales del Renacimiento y de la edad clásica, a la representación "sistemática" del espacio y del tiempo que se expresa tan bien en la perspectiva como en la regla de las tres unidades.

36 A. Hauser, The Social *History* of Art, trad. Godman, Nueva York, Vintage books, 1957, t. I, pp. 41-42. [Hay trad. española].

37 Citado por A. Hauser, *op. cit.*, t. II, pp. 11-12.

38 E. Panofsky, "Die Perspective als symbolische Form *Vorträge der Bibliothek Warburg*, Vorträge 1924-25, Leipzig- Berlín, 1927, pp. 257 ss.

Si se corre el riesgo de sorprender al inscribir en el inconsciente cultural las actitudes, las aptitudes, los conocimientos, los temas y los problemas, en suma, todo el sistema de categorías de percepción y de pensamiento adquiridas por el aprendizaje metódico que la escuela organiza o permite organizar, es porque el creador mantiene con su cultura ilustrada, como con su cultura inicial, una relación que puede definirse, según el término de Nicolai Hartmann, como el de "llevar" y de "ser llevado", y que no tiene conciencia de que la cultura que posee lo posee. Así, como lo subraya Louis Althusser,

> sería asimismo imprudente reducir la presencia de Feuer- bach en los textos de Marx entre el 41 y el 44 a su sola mención explícita. Ya que numerosos pasajes reproducen o copian directamente los desarrollos feuerbachianos, sin que el nombre de Feuerbach sea citado en ellos... Pero ¿por qué Marx debía citar a Feuerbach cuando todos lo conocían y, sobre todo, cuando él se había *apropiado de su pensamiento* y pensaba en sus pensamientos como en los suyos propios?[39]

Los préstamos y las limitaciones inconscientes son sin duda la manifestación más evidente del inconsciente cultural de una época, de este sentido común que hace posibles los sentidos específicos en los cuales se expresa.

Por ello, incluso, la relación que el intelectual sostiene necesariamente con la escuela y con su pasado escolar tiene un peso determinante en el sistema de sus elecciones intelectuales más inconscientes. Los hombres formados en una cierta escuela tienen en común un cierto "espíritu"; conformado según el mismo modelo, están predispuestos a mantener con sus iguales una complicidad inmediata.[40] Los individuos deben a la escuela, en primer término, un conjunto de *lugares comunes,*

39 L. Althusser, La *revolución teórica* de Marx, México, Siglo XXI Editores, 1967, p. 52.

40 Es obvio que, en una sociedad de intelectuales formados por la escuela, el autodidacta está necesariamente investido de propiedades, todas negativas, que debe tener presentes y cuya , marca aparece en su proyecto creador.

que no son solamente un discurso y un lenguaje comunes, sino también campos de encuentro y campos de entendimiento, problemas comunes y formas comunes de abordar estos problemas comunes: los hombres cultivados de una época determinada pueden estar en desacuerdo sobre los objetos en torno a los cuales disputan, pero al menos están de acuerdo en disputar en torno a los mismos objetos. Esta es la razón de que *pensador pertenezca a su época, de que esté situado y fechado;* estas son, ante todo, las problemáticas y las temáticas obligadas en y por las cuales piensa. Se sabe que el análisis histórico a menudo enfrenta dificultades para distinguir lo que depende propiamente de la manera específica de una individualidad creadora, y lo que responde a las convenciones y a las reglas de un género o de una forma artística y, más aún, al gusto, a la ideología y al estilo de una época o de una sociedad. La temática y la manera propias de un creador participan siempre del *tópico* y la *retórica,* como un conjunto común de temas y de formas, que definen la tradición cultural de una sociedad y de una época. En virtud de que así es, la obra está siempre objetivamente orientada con relación al medio literario, a sus exigencias estéticas, a sus expectativas intelectuales, a sus categorías de percepción y de pensamiento: por ejemplo, las distinciones entre los, géneros literarios, con las nociones de épico, trágico, cómico o heroico, entre los estilos, según tales o cuales categorías de pictórico o de plástico, o entre las escuelas, con oposiciones tales como lo clásico o naturalista, burgués o populista, realista o surrealista, orientan a la vez el proyecto creador -que definen al permitirle *definirse diferencialmente, y* al cual proporcionan lo esencial de sus recursos, pero privándolo de los recursos que otros creadores, en otras épocas, obtuvieron por la ignorancia de estas distinciones- y las expectativas de los espectadores, a los cuales predisponen a desear temas de un tipo determinado y de una manera típica, considerada "natural" y "verosímil", -en la medida en que está de acuerdo con la definición social de lo natural o lo verosímil- a tratar estos temas.[41]

41 Schücking muestra hasta qué punto es profunda y duradera la huella de la escuela: "Los grandes creadores y los grandes revolucionarios no son una excepción en este campo, y perma...

Del mismo modo que los lingüistas acuden al criterio de intercomprensión para determinar las áreas lingüísticas, sería posible determinar *áreas y generaciones intelectuales y culturales* mediante el señalamiento de los conjuntos de cuestiones y de temas obligados que definen el campo cultural de una época: sería, en efecto, dejarse llevar por las apariencias, concluir que hay una falta de integración lógica en todos los casos de divergencias patentes que contraponen a los intelectuales de una época en cuanto a lo que se llama a veces "los grandes problemas del tiempo"; los conflictos manifestados entre las tendencias y las doctrinas disimulan, a los ojos de quienes se incorporan a ellas, la complicidad que suponen y que salta a la vista del observador ajeno al sistema, el *consensus* en el *dissensus* que forma la unidad objetiva del campo intelectual de una época dada, *consensus* inconsciente sobre los puntos focales del campo cultural, que la escuela modela al amoldar lo impensado común a los pensamientos individuales.

El hecho esencial es sin duda que los esquemas intelectuales depositados bajo la forma de automatismo sólo se aprehenden muy a menudo, por un retorno reflexivo, siempre difícil, sobre las operaciones ya efectuadas; se sigue así que pueden regir y regular las operaciones intelectuales sin ser conscientemente aprehendidos y controlados. Un pensador participa de su sociedad y de su época, en primer término, por el *inconsciente cultural* que debe a sus aprendizajes intelectuales y muy particularmente a su formación escolar: Las escuelas de pensamiento podrían reunir, más a menudo de lo parece, pensamientos de escuela.

...necen encerrados en el respeto por las obras que admiraron en su adolescencia y que aprendieron a apreciar. Muy a menudo, tal respeto tarda mucho tiempo en desaparecer; a veces, nunca desaparece. Resulta sorprendente ver cuán frecuentemente los más grandes poetas consideraban con reverencia a algunos de sus predecesores, que la posteridad no sólo colocó por debajo de ellos sino que incluso consideró como sus exactos opuestos. Así, Rousseau creía realizar un acto de extrema audacia cuando colocaba su *Nouvelle Héloïse* al lado de la *Princesse de Clèves;* igualmente, a todo lo largo de su vida, Byron rindió culto a la obra neoclásica de Pope, al cual el siglo en que él mismo nació había otorgado honores propiamente divinos. La fuerza de las impresiones recibidas durante los años de escuela en ningún caso es tan evidente como en el de Martín Lutero, quien declaró que una 'página de Terencio' que estudió en la escuela, valía más que todos los diálogos de Erasmo reunidos."

Esta hipótesis tiene una confirmación ejemplar en el célebre análisis de las relaciones entre el arte gótico y la escolástica que propone Erwin Panofsky. Lo que los arquitectos de las catedrales góticas toman prestado, sin saberlo, de la escuela, es un *principium importans ordinem ad actum*, es decir, un "método original de proceder que debe imponerse de inmediato al espíritu del laico cada vez que entre en contacto con la escolástica".[42] Así por ejemplo, el principio de clarificación (manifestatio), esquema de presentación escolástica, que desea que el autor haga palpable y explícito (manifestare) el ordenamiento y la lógica de su propósito -nosotros diríamos su "plan" -rige también la acción del arquitecto y del escultor, como es posible comprobar al comparar el Juicio Final del tímpano de Autun con los de París o Amiens, en donde, a pesar de una riqueza de motivos muy grande, reina la más extrema claridad, gracias al juego de las simetrías y las correspondencias.[43] Si esto es así, es porque los constructores de catedrales estaban sometidos a la influencia constante de la escolástica, "fuerza formadora de hábitos" *(habit-forming force)*, la cual, entre 1130-40 y alrededor de 1270, "poseía un verdadero monopolio de la educación" en un área de unos 150 kilómetros alrededor de París: "Es muy poco probable que los constructores de las estructuras góticas hayan leído a Gilbert de la Porée o a Tomás de Aquino en sus textos. Pero estaban expuestos a la influencia de la escolástica de mil otras formas, independientemente del hecho de que su actividad los pusiera automáticamente en contacto con quienes concebían los programas litúrgicos e iconográficos. Habían ido a la escuela; habían escuchado a los sermones; habían podido asistir a las *disputationes de quolibet*, las cuales, al tratar de todas las cuestiones del momento, se habían vuelto acontecimientos sociales muy semejantes a nuestras óperas, nuestros conciertos, nuestras conferencias públicas; había podido mantener contactos fructíferos con los hombres ilustrados en numerosas ocasiones."[44] Se sigue de ello, observa Panofsky, que la conexión que une el arte gótico y la escolástica es "más concreta que un

42 E. Panofsky, *Gothic Architecture and Scholasticism, Nueva York, 1957, p. 28.*
43 Loc. *cit.*, p. 40.
44 *Loc.* cit, p. 24.

simple 'paralelismo', y sin embargo más general que esas 'influencias' individuales (y muy importantes) que ejercen inevitablemente sobre, los pintores, escultores o arquitectos, los consejeros eruditos". Esta conexión es una "autentica relación de causa a efecto" que opera por la difusión de lo que puede llamarse, a falta de otro término mejor, un hábito mental -al devolver a este cliché usual su sentido escolástico preciso de "principio que regula el acto" *-principium importans ordinem ad actum.*[45] "Fuerza formadora de hábitos", la escuela proporciona a quienes han estado sometidos a su influencia directa o indirecta, no tanto esquemas de pensamiento específicos y particularizados, sino esta disposición general, generadora de esquemas específicos, susceptibles de aplicarse en campos diferentes del pensamiento y de la acción, que se puede denominar *habitus* cultivado.

Así, para explicar las homologías estructurales que descubre entre campos de la actividad intelectual tan alejados entre sí como la arquitectura y el pensamiento filosófico, Erwin Panofsky no se contenta con invocar una visión unitaria del mundo" o "un espíritu del tiempo", lo que vendría a designar lo que es preciso explicar, o, peor aún, a pretender que se da como explicación lo mismo que se trata de explicar; propone una explicación en apariencia más ingenua y sin duda más fuerte: en una sociedad en que la transmisión cultural está monopolizada por una escuela, las afinidades subterráneas que unen las obras de cultura ilustrada (y al mismo tiempo, las conductas y los pensamientos) tienen su principio en la institución escolar, investida de la función de transmitir conscientemente (y así, por parte, inconscientemente) el inconsciente, o, con más exactitud, de producir individuos dotados de este sistema de esquemas inconscientes (o profundamente sumergidos) que constituye su cultura. Sin duda, sería ingenuo detener ahí la búsqueda de la explicación, como si la escuela fuera un imperio dentro de un imperio, como si la cultura encontrara en ella su comienzo absoluto; pero sería también ingenuo ignorar que, por la lógica misma de su funcionamiento, la escuela modifica el contenido y el espíritu de la cultura que transmite, y olvidar que tiene como función expresa transformar la herencia colectiva en

45 *Loc. cit.*, pp. 20-23.

inconsciente individual y común: vincular las obras de una época con las prácticas de la escuela es, por tanto, darse uno de los medios de explicar no sólo lo que ellas proclaman, sino también lo que traicionan en tanto que participan de lo simbólico de una época o de una sociedad.

Así, a condición de tomar por objeto el proyecto creador, como encuentro y ajuste entre determinismos y una determinación, la sociología de la creación intelectual y artística puede rebasar la oposición entre una estética interna, que se impone tratar la obra como un sistema que lleva en sí mismo su razón y su razón de ser, que define en sí mismo, en su coherencia, los principios y las normas de su desciframiento, y una estética externa que, muy a menudo al precio de una alteración reductora, se esfuerza en poner la obra en relación con las condiciones económicas, sociales y culturales de la creación artística. De hecho, toda influencia y toda restricción ejercidas por una instancia exterior al campo intelectual es siempre *refractada* por la estructura del campo intelectual: así por ejemplo, la relación que un intelectual mantiene con su clase social de origen o de pertenencia está mediatizada por la posición que ocupa en el campo intelectual, en función de la cual se siente autorizado a reivindicar esta pertenencia (con las elecciones que implica) o inclinado a repudiarla y a disimularla con vergüenza. Así, los determinismos sólo se vuelven determinación específicamente intelectual al reinterpretarse, según la lógica específica del campo intelectual, en un proyecto creador. Los acontecimientos económicos y sociales sólo pueden afectar una parte cualquiera de este campo, individuo o institución según una lógica específica, porque al mismo tiempo que se reconstituye bajo su influencia, el campo intelectual les hace sufrir una conversión de sentido y de valor al transmutarlos en objetos de reflexión o de imaginación.

Las constantes del campo intelectual*

Si bien una sociología de la historia de la sociología francesa tal como la hemos esbozado debe naturalmente acentuar la oposición entre los diversos períodos ; para poner de relieve la diversidad que los separa, queda en pie el hecho de que la estructura del campo intelectual francés presenta constantes en su organización y, por tanto, en la lógica de su funcionamiento que es preciso captar explícitamente y analizar sociológicamente si no se nos quiere condenar a explicaciones verbales que hacen intervenir el factor "carácter nacional", aunque sólo fuese en forma de "tradición intelectual". Entre los elementos más característicos del mundo intelectual francés, la concentración en el espacio de la *intelligentsia* es sin duda lo más aparente, por tanto lo que se nota más frecuentemente; Sartre descubría en 1947 un lugar común de la sociología, que a los intelectuales les gusta aplicarse a sí mismos: "Han bastado cinco años, después de mi primer libro, para estrechar la mano a todos mis colegas. La centralización nos ha reunido a todos en París; con un poco de fortuna un americano apresurado puede reunimos en veinticuatro horas, conocer en veinticuatro horas nuestras opiniones sobre la UNNRA, la ONU, la UNESCO, el caso Miller, la bomba atómica; en veinticuatro horas, un ciclista desmayado puede hacer pasar de Aragón a Mauriac, de Vercors a Cocteau, alcanzando a Breton en Montmartre, a Queneau en Neuilly y a Billy en Fontainebleau, teniendo en cuenta

* En colaboración con Jean-Claude Passeron

escrúpulos y casos de conciencia que forman parte de nuestros deberes profesionales, uno de aquellos manifiestos, una de aquellas peticiones o protestas pro o contra el retorno de Trieste a Tito, la anexión del Sanre o el empleo de los V3 en la guerra futura, con los cuales nos obstinamos en hacer que se vea que somos de nuestro siglo; en veinticuatro horas, sin ciclista, cualquier habladuría da la vuelta a nuestro grupo y retorna, enriquecido, a quien la ha lanzado. Se nos encuentra a todos juntos -o casi- en ciertos cafés, en el concierto de la Pléiade y, en ciertas circunstancias específicamente literarias, en la embajada inglesa. De vez en cuando, uno de nosotros, extenuado, anuncia que se va al campo, todos nosotros acudimos a verlo, le hacemos notar que justamente hace bien, que en París no se puede escribir una raya, lo circundamos con nuestra envidia y con nuestros buenos deseos: pero, en cuanto a nosotros, una vieja madre, una joven amante, un compromiso urgente nos entretiene en la ciudad. Él se va con algún reportero de "Samedi-Soir" que fotografiará su refugio, se aburre, vuelve: "En el fondo -dice- no hay más que Paris". [46]

¿Es preciso, con Sartre, ver en la "densidad material" del mundo intelectual francés el fundamento privilegiado y por tanto único de se "densidad moral"? En realidad: más que el simple acercamiento en el espacio, es la organización específica del espacio y del tiempo según modelos esencialmente intelectuales la que da cuentas de todos aquellos signos por los cuales se reconoce un ambiente fuertemente integrado, por ejemplo, un sistema de actitudes interdependientes que exige de todo hombre definirse constantemente en función de la imagen que tiene de los demás y de la imagen que los demás tienen de él, o el mutuo conocimiento intenso que procura los instrumentos indispensables a este ejercicio de recíproca definición, o también la lógica específica de la difusión de las ideas y de las modas que no pueden transferirse de un punto al otro del campo intelectual si no es sufriendo cada vez nuevas interpretaciones impuestas por la posición relativa del grupo de aceptación y del grupo de emisión, es decir, de la estructura del campo

46 J.-P. Sanre, *Qu'est-ce que la littérature?* cit., págs. 207-208.

intelectual en su junto, o en fin, la cisura y la tendencia a la autosuficiencia de un grupo intelectual particularmente inclinado a retraducir según una lógica propia los acontecimientos de política interna o internacional en el intercambio de imágenes simbólicas con las que los subgrupos se definen oponiéndose.[47] Se comprende que un campo que exige del intelectual un conocimiento casi sociológico de la totalidad del campo intelectual deje sentir su peso, en todo acto intelectual, de supradeterminación que, alcanzando a cada uno por su posición en el todo, le obliga en todo momento a situar toda su postura en relación al todo: si la afiliación a ciertas revistas y a ciertos periódicos, por la adhesión incondicional del colaborador permanente y hasta la contribución ocasional o a la lectura más o menos fiel, es uno de los instrumentos privilegiados de la identificación recíproca, ello es debido al hecho de que ninguna de ellas entraña, en todos los campos susceptibles de interés y de juicio intelectual, si no un sistema coherente de opciones filosóficas, políticas y estéticas, si al menos una actitud total que se reconoce y se expresa incluso en un elemento tan imponderable como el estilo y los modos. Así, en una sociedad tribal, el extranjero que está de paso es interrogado hasta que no es posible situarlo en una genealogía, del mismo modo los intelectuales, que se esfuerzan afirmando su singularidad y su irreductibilidad personal, no se conceden descanso hasta que han eliminado lo inclasificable, y ello quizá al precio de una taxonomía arbitraria. De ello deriva la producción de todos aquellos "ismos" aptos para designar las opciones totales que abrazan

47. Todo parece indicar que desde hace una decena de años autonomía del campo intelectual francés se ha ido acrecentando a medida que iban atenuándose los conflictos exteriores al campo y que en su debido momento autorizaban mayormente a los intelectuales a expresar sus posturas contrarias en el idioma intelectual. En consecuencia, ciertas afiliaciones, que introducían a veces en el mundo intelectual la feroz violencia de los conflictos entre laicos o entre derecha e izquierda y sobre todo entre reformistas y revolucionarios, hoy ya no son obstáculo para que se establezca un diálogo respetuoso: cosa que hace no mucho tiempo representaba una excepción, ya se tratase de Mauriac que se inclinaba con indulgencia hacia Sartre, el ateo providencial, o del R. P. Calvez que dedicaba a Marx su vasta erudición, hoy representa una regla, tal como atestigua la universalidad de los diálogos del Centro Richelieu o el deshielo de las discusiones en las Semanas del pensamiento marxista.

toda una filosofía, con las cuales se nos quiere definir y definir a los demás; de ahí deriva precisamente la tentación permanente del profetismo que, según la definición weberiana, realiza completamente la sistematización en acta de todas las opciones existenciales. Ante expectativas tan totales y obligatorias, el mismo rechazo de la filosofía no puede reducirse a una afirmación simple e ingenua, sino que debe afirmarse como la negación de un campo que niegue tal rechazo (de ahí la coloración acrimoniosa de algunas profesiones de fe positivistas), a no ser que se nos encuentre en una posición suficientemente indiscutible para poder aspirar a aquella suprema astucia que es la falsa ingenuidad.

Es evidente que el funcionamiento de semejante sistema presupone, como primera condición, una institución capaz de producir actores plenamente dueños de las reglas de juego y decididos a hacer el propio juego. De hecho, las clases de filosofía, típicas del sistema educativo francés, consiguen muy bien, con su procedimiento de enseñanza total ampliamente ostentada, asociar en el espíritu de los alumnos la imagen del papel del intelectual con la actitud de dar respuestas totales a preguntas totales. Las clases que preparan al concurso de ingreso en la Escuela Normal Superior y esta misma escuela, no hacen más que exagerar esta anexión específica al arte de regular las propias opciones intelectuales bajo un complejo sistema de previsiones. Así, la regla según la cual aquel que redacta una disertación, compone un producto insustituible a partir de aquel conjunto infinito de conocimientos y de sistemas de pensamiento comunes dispensados por la enseñanza académica superior, no distinta de aquella otra que permite a revistas como "Esprit", "Les Temps modernes" o a periódicos como "La Quinzaine", "Le Nouvel Observateur" o "L'Express" construir la imagen de su originalidad a partir de aquella cantidad definida de argumentos que les impone la atmósfera intelectual del momento; en aquel máximo grado de acabamiento intelectual que da la consagración más inmediata y más alta, incluso los "grandes libros" se definen por su virtuosidad en el arte de satisfacer las expectativas creadas por el sistema cuyo producto son los mismos autores y por el arte no menos esperado de frustrar tales expectativas.

Michel Foucault, la última de estas glorias típicamente nacionales, debe parte de su éxito ante el gran público al hecho de que se dirige, en cada uno de sus lectores, al aspirante intelectual que ha aprendido a no exigir las pruebas de la grandeza de una obra, por su parte manifiestamente dispuesta a exhibir sus pruebas sólo para uso de los iniciados; y el repentino éxito obtenido en el restringido grupo de los pares, deriva del talento polifónico con el que juega en los registros largo tiempo discordantes con la historia de la filosofía, con la filosofía de la historia, con la historia de las ciencias y con la filosofía de las ciencias para componer una filosofía de las historias de las ciencias que es al mismo tiempo una historia de la filosofía de las ciencias. En semejante campo intelectual, el autodidacta y el extranjero, es decir, aquellos que no se han formado en aquella escuela nacional de la alta *intelligentsia* que es la Escuela Normal, están condenados, salvo casos raros, a pretender una posición más respetada que admirada: entre los nombres de los filósofos citados en el capítulo consagrado a la filosofía contemporánea en una reciente obra de divulgación, más de la mitad de los que se leen son exalumnos de la Escuela Normal Superior, entre ellos Aron, Guéroult, Merleau-Ponty, Ricoeur, Sartre y Vuillemin, mientras que los demás autores citados son, en su mayoría, emigrados a los que el campo intelectual francés ofrece una acogida solícita y mitigada.[48]

Los demás son filósofos católicos, si se exceptúa a un semiautodidacta, Gaston Bachelard, que debe su estatuto particularísimo tanto a la originalidad de sus obras como a su aptitud personal decididamente entregado al no-conformismo cultural. Se comprende fácilmente cómo Bernard Groethuysen, llegado de Alemania a la "Nouvelle Revue Française", que era a la vez uno de los principales círculos de la vida intelectual parisina, haya analizado tan profundamente el drama de Rousseau, este cordero lanzado en medio de los lobos. [49]

48. Es conocida la rigidez con que la Universidad francesa se ha opuesto siempre a la entrada de extranjeros. Tan solo la Ecole des Hautes Etudes ha podido, gracias a la elasticidad de sus estructuras, acoger a científicos como A. Koyève, A. Koyré o, durante mucho tiempo, E. Weil.
49. Véase B. Groethuysen, *Philosophie de la révolution française*, Gonthier, París, 1956, cap. V.

Esta formación unificadora, que rige la vida intelectual inculcando en todo intelectual un sistema de exigencias con respecto a los demás y a sí mismo, deja sentir sus efectos no sólo en el campo al cual está más estrechamente ligada, es decir, a la filosofía, y, secundariamente, a la literatura, sino también a las ciencias humanas, en particular a la sociología, cuya historia debe a la vez sus tiempos fuertes (desde el origen, con los alumnos de la Escuela Normal reunidos en torno a Durkheim, hasta la renovación que se anuncia hoy después de la nueva orientación debida al Centro de documentación social) y sus orientaciones a los impulsos recibidos por aquellos puros productos de la escuela francesa que son los *agrégés* de filosofía, sobre todo los de la Escuela Normal. A su pasado filosófico los sociólogos franceses deben sin duda la manifestación, al menos a partir de un cierto grado de consagración, de sus ambiciones o de sus aspiraciones a la síntesis original, aunque sólo fuese refiriéndose a los autores de elección más bien que a la anónima corte de los *founding fathers,* o también afirmando la voluntad de permanecer abiertos a las especialidades vecinas, que se refieren continuamente a su recuerdo, a pesar de la ausencia de cualquier institución interdisciplinar, con ocasión de los contactos personales favorecidos por las amistades escolares.

No es, pues, por la única razón de ser heredera de una antigua y prestigiosa tradición de especulación filosófica por lo que la sociología vuelve a encontrar de nuevo la exigencia filosófica, sino, más profundamente, porque la organización del campo intelectual determina, con la constancia de sus instituciones y sus prestigios de referencia, un reclutamiento y un estilo de vocaciones particulares y llama la atención, insistentemente, sobre el significado filosófico de las preferencias más personales o de las empresas más técnicas.

Ha sido necesaria la ceguera histórica de una generación saturada y fascinada por la vulgata existencialista o paralizada por el dogmatismo de un marxismo fosilizado, para que se considerasen definitivamente rotos los lazos entre filosofía y sociología. La ilusión de un inicio absoluto y el mito de una ciencia que tendría en sí misma su propio fundamento filosófico, no han podido imponerse tan fuerte-

mente a la generación empirista de los años 50 más que por la particular situación en que aquélla se encontraba en relación con sus predecesores, la generación intelectual de 1939, que, ligada a un pasado filosófico pero alejada de la práctica empírica por la guerra y quizá todavía más por la ausencia de estructuras institucionales y de medios económicos, ha debido diferir la tarea de conciliar investigación empírica y la teoría.

Sin embargo, en el momento en que el desarrollo de investigaciones concretas y el interés por las técnicas, el reconocimiento social de la sociología o los puntos de contacto entre antropología y sociología restituyen a las ciencias sociales su puesto en el mundo intelectual, las mismas condiciones del reclutamiento de la profesión sociológica quedan trastocadas y, en la actualidad, incluso las orientaciones y presupuestos filosóficos de la investigación. Ausentes casi por completo entre 1950 y 1960, los que buscaban una formación filosófica y, en particular, los *agrégés* de filosofía y los alumnos de la Normal hallan nuevamente el camino de las instituciones de investigación creadas sin ellos.

De improviso, gracias a la diversidad de campos de formación intelectual, se introduce de nuevo la competencia en un mundo que creía haberse liberado de ella mediante fáciles cooptaciones, y al mismo tiempo se reavivan las discusiones teóricas y epistemológicas. En efecto, ya no es fácil contraponer a la exigencia teórica los supuestos derechos de la empiria, toda vez que se aceptan unánimemente las exigencias de investigación empírica.

La reconciliación, hoy manifiesta, de la teoría y de la práctica sociológica, ¿debe considerarse un paso necesario de la historia de la ciencia social o depende únicamente de las determinaciones específicas que pesan sobre el actual campo intelectual francés?[50] No se trata de eludir esta cuestión ironizando, con Marshall D. Sahlins, que considera la filosofía como "el recurso nacional francés", o bien, con J. F. Revel,

50. La noción de "teoría" tiene hoy significaciones parecidas que con frecuencia no se distinguen con precisión. Aquí entendemos nosotros con este término no tanto una teoría general del sistema social, cuanto la reflexión sobre la ejecución efectiva del trabajo sociológico, es decir, sobre decir, sobre lo que la tradición de la filosofía de la ciencia llama "epistemología" y que no puede reducirse a la llamada "metodología".

que ironiza sobre la frivolidad parisina de las modas filosóficas. [51] No hay duda de que la epistemología es la única que puede zanjar en cuestión de condiciones teóricas de una práctica científica rigurosa; sin embargo, tratándose de ciencias sociales, la sociología de las prácticas sociales puede demostrar que las características sociales de los estudiosos y, en particular, el tipo de formación recibida, el puesto que ocupa en el campo intelectual o incluso su origen social, le predisponen de modo desigual a una concepción científicamente fundada y fecundada por el uso de la reflexión filosófica en su práctica científica. Cuando en su práctica científica misma el científico se encuentra con la exigencia de un retorno teórico a esta práctica y halla en su propia formación, intelectual los instrumentos indispensables para satisfacer esta exigencia, no puede hallar en un campo intelectual que acerca la filosofía a la sociología más que un estímulo para redoblar la vigilancia epistemológica. Pero, habida cuenta de las deformaciones caricaturescas que sufren las obras filosóficas por culpa de la transmisión oral y por los chismes parisinos transmitidos de segunda mano, se corre siempre el peligro de que el campo intelectual francés suscite permanentemente diletantismo o frivolidad científica.

Cuando el tema de las prácticas científicas se basa únicamente en la falsa familiaridad que surge de la frecuentación superficial de revistas y periódicos a la moda, hay pocas posibilidades de enriquecer la filosofía de las ciencias humanas o de afianzar la conciencia epistemológica de los investigadores, que pueden caer en la tentación de preferir, en lugar de la discusión de su misma práctica, a la que les expondría una reflexión teórica real, los circunloquios profanos que les llegan inmediatamente por el hecho de estar a la escucha del gran público intelectual. De igual modo, los filósofos que aplican su reflexión a las ciencias sociales pueden, por su formación y por la posición que ocupan, o bien afincarse en el prestigio de que goza la filosofía para imponer su terrorismo teórico legislando por decreto sobre prácticas científicas que ignoran, o bien,

51 M. D. Sahlins, *On the delphic writing of C. Lévi-Strauss*, en "The Scientific American", junio 1966; J. F. Revel, *Pourquoi des philosophes?*

partiendo de un conocimiento real de las técnicas y cuestiones propias de la práctica científica, postular legítimamente unos presupuestos epistemológicos que toda práctica científica comporta.

La posición relativa de la filosofía en el mundo intelectual y la de las diversas filosofías en el terreno filosófico quizá nunca haya sido tan favorable como hoy: la prueba a la que han sometido a la filosofía las ciencias humanas –cada vez más conscientes de sus implicaciones filosóficas– ha producido obras como la de Gaston Bachelard, que intenta esclarecer el problema de la filosofía de la ciencia, de Jean Piaget, que establece experimentalmente la génesis de las operaciones del pensamiento lógico, de Martial Guéroult, cuyo proyecto filosófico consiste en fundar una ciencia rigurosa de la historia de la filosofía, de Georges Canguilhem, que quiere descubrir la filosofía de la ciencia en la historia de la ciencia, o de Jules Vuillemin, que intenta hacer de la filosofía una reflexión acerca de la ciencia moderna y de la historia de la filosofía una historia de la reflexión sobre la ciencia.[52]

Estos filósofos reúnen condiciones, por el mismo objetivo que se han planteado y por el modo como lo abordan, de prestar a la sociología la asistencia teórica que necesita, aunque sólo fuera planteando el problema general de las condiciones de posibilidad de cualquier práctica científica; y, además, rehusando disociar las verdades científicas y filosóficas de la historia de la ciencia, o sea, del conjunto de condiciones históricas que hacen posible cualquier estado de esta ciencia, se adhieren a la filosofía *sin sujeto* que las mismas ciencias sociales aplican, al menos implícitamente, cuando rehúsan tratar su objeto, aunque sólo sea por omisión o imprudencia, como un sujeto que escaparía, poco o mucho, a la investigación científica con la trascendencia de sus catego-

52. Cuando se plantea el problema de aquello que distingue a estos filósofos de los filósofos existencialistas con los que, no obstante, tienen como elemento común su pasado universitario, no se ve otra explicación que una diferencia de origen social y geográfico, dado que los primeros provienen de ambientes obreros o de la pequeña burguesía y, sobre todo, de provincias; ¿acaso no existe una afinidad entre el *ethos* asociado a esta situación social y la moral de la vida intelectual que se expresa, al menos indirectamente, en el proyecto de rehabilitar la ciencia y el trabajo científico?

rías lógicas o con la libertad de sus opciones finales. ¿No hay que ver, quizás, en la ironía teñida de agresividad que suscita, por ejemplo, Lévi-Strauss en ciertos positivistas americanos, un signo precursor del reconocimiento que está en vísperas de conseguir el esfuerzo por reconciliar la exigencia teórica con el rigor de la práctica empírica? "Cuando la Smithsonian Institution ha celebrado con gran pompa el centenario de James Smithson, Lévi-Strauss ha sido exportado del Colegio de Francia para ser expuesto temporalmente en Washington, casi con la misma charanga que acompaña la procesión de Mona Lisa del Louvre al Metropolitan."[53] Si la sociología americana ha podido, con su rigor empírico, ser por un momento la mala conciencia científica de la sociología francesa, quizá llegará el tiempo en que la sociología francesa sea, con su exigencia teórica, la mala conciencia de la sociología americana.

53. M. D. Sahlins, *art. cit.*

ELEMENTOS DE UNA TEORÍA SOCIOLÓGICA DE LA PERCEPCIÓN ARTÍSTICA

1

Toda percepción artística implica una operación consciente o inconsciente de desciframiento.

1.1. Acto de desciframiento que se ignora como tal, la "comprensión" inmediata y adecuada sólo es posible y efectiva en el caso particular en que la cifra cultural que posibilita el acto de desciframiento es dominada completa e inmediatamente por el observador (bajo la forma de competencia o de disposición cultivada) y se confunde con la cifra cultural que ha hecho posible la obra percibida.

En el cuadro de Rogier Van der Weyden *Los reyes magos* percibimos inmediatamente -como observa Erwin Panofsky- la representación de una aparición, la de un niño en quien reconocemos al "niño Jesús". ¿Cómo sabemos que se trata de una aparición? El halo de resplandor dorado que rodea al niño no podría constituir una prueba suficiente, pues lo encontramos en representaciones de la natividad, en las que el niño Jesús es "real". Nuestra conclusión se debe a que el niño se mantiene en el aire, sin soporte visible, y esto aun cuando la representación no habría sido diferente si el niño hubiera estado sentado sobre un cojín (como en el modelo que seguramente utilizó Rogier Van der Weyden). Pero se podrían invocar centenares de representaciones en las que seres humanos, animales u objetos inanimados parecen suspendi-

dos en el aire contra la ley de la gravedad, sin que por eso se presenten como apariciones. Por ejemplo, en una miniatura de los *Evangelios de Otón III*, de la Staatsbibliothek de Munich, toda una ciudad está representada en el centro de un espacio vacío, mientras que los personajes que participan en la acción se apoyan en el suelo; ahora bien, se trata de una ciudad muy real, la que fue el lugar de la resurrección de los jóvenes representados en primer plano. Si, "en una fracción de segundo y de manera casi automática", percibimos el personaje aéreo como una aparición, mientras que no vemos ninguna connotación milagrosa en la ciudad que flota en el aire, es porque "leemos lo que vemos en función de lo que sabemos de la manera, variable según las condiciones históricas, de expresar en formas los objetos y los acontecimientos históricos"; de manera más precisa, cuando desciframos una miniatura de alrededor del año *mil*, presuponemos inconscientemente que el espacio vacío sirve solamente de trasfondo abstracto e irreal en lugar de integrarse en un espacio unitario, aparentemente natural, en el que lo sobrenatural y lo milagroso pueden así surgir como tales, como en el cuadro Rogier Van der Weyden. [54]

Por el hecho de obedecer inconscientemente a las reglas que rigen un tipo particular de representación del espacio, cuando descifra un cuadro construido según esas reglas el espectador cultivado o competente de nuestra sociedad puede aprehender inmediatamente como "visión sobrenatural" un elemento que, por referencia a otro, sistema de representación en el que las regiones del espacio estarían de algún modo "yuxtapuestas" o "agregadas" en lugar de integrarse en una representación unitaria, podría parecer "naturaral" o "real". "La concepción perspectivista -declara Panofsky- impide al arte religioso todo acceso a la regla de lo mágico..., pero le abre una región completamente nueva, la región de lo 'visionario', en la que el milagro se transforma en una experiencia inmediatamente percibida del

54 Panofsky, "Iconography and iconology: An introduction to the study of Renaissance art", *Meaning in the visual arts*, Doubleday and Co., Nueva York, 1955. pp. 33-35 [*El significado en las artes visuals*, Infinito, Buenos Aires, 1971].

espectador, porque los hechos sobrenaturales irrumpen en el espacio visible, aparentemente natural, que les es familiar, y le permiten de ese modo penetrar verdaderamente en la esencia sobrenatural de ese espacio."[55]

Si la cuestión de las condiciones que hacen posible la experiencia de la obra de arte -y de manera más general, del mundo de los objetos culturales- como inmediatamente dotada de sentido está radicalmente excluida de esa experiencia misma, es porque la reasunción de intención objetiva de la obra (qué puede no coincidir en nada con la intención del autor) es perfectamente adecuada y se realiza inmediatamente en el caso, y sólo en ese caso, en que la cultura que el creador incorpora a su obra coincide con la cultura, o más precisamente, con la *competencia artística* que el espectador incorpora al desciframiento de la obra: en ese caso, todo va de suyo y no se plantea la cuestión del sentido, del desciframiento del sentido y de las condiciones de ese desciframiento.

1.2. El malentendido surge habitualmente cada vez que no se cumplen esas condiciones particulares: la ilusión de la comprensión inmediata conduce a una comprensión ilusoria basada en un error de cifra.[56] Al no percibírselas como codificadas, y codificadas según otro código, se aplica inconscientemente a las obras de una tradición extraña el código válido en la percepción cotidiana, para el desciframiento de los objetos familiares: no hay percepción que no incorpore un código inconsciente y hay que evocar radicalmente el mito del "ojo nuevo" como una concesión a la ingenuidad y a la inocencia. Si los espectadores menos cultivados de nuestras sociedades son tan propensos a exigir *el realismo de la representación* es, entre otras razones, porque, careciendo de categorías de percepción específicas, no pueden aplicar a las obras de la

55 Id. "Die Perspektive als 'symbolische Form'. *Vorträge der Bibliothek Warbur: Vorträge* 1924-25, Leipzig, Berlin, pp. 257 y ss.

56 De todos los malentendidos sobre la cifra el más pernicioso es tal vez el malentendido "humanista". Éste, mediante la negación, o mejor, la "neutralización", en el sentido de los fenomenólogos, de todo lo que constituye la especificidad de las culturas arbitrariamente integradas en el panteón de la "cultura universal", tiende a presentar al hombre griego o romano como una realización particularmente lograda de la "naturaleza humana" en su universalidad.

cultura erudita otra cifra que aquella que les permite aprehender los objetos de su entorno cotidiano como dotados de sentido. La comprensión mínima, aparentemente inmediata, a la que llega la mirada más desarmada, aquella que permite reconocer una casa o un árbol, supone también una concordancia parcial (y, desde luego, inconsciente) entre el artista y el espectador sobre las categorías que definen la figuración de lo real que una sociedad histórica considera "realista" (véase § 1.3.1 y nota).

1.3. La teoría espontánea de la percepción artística se funda en la experiencia de la familiaridad y de la comprensión inmediata (caso particular que se ignora como tal).

1.3.1. Los hombres cultivados son los indígenas de la cultura erudita y, en ese carácter, se ven llevados a esa especie de etnocentrismo que se puede llamar etnocentrismo de clase, que consiste en considerar como natural, es decir al mismo tiempo obvia y fundada en su naturaleza, una manera de percibir que no es más que una entre otras posibles, y que se adquiere mediante la educación difusa o específica, consciente o inconsciente, institucionalizada o no institucionalizada. "Para el que usa anteojos -objeto que, por la distancia, está tan cerca de él que 'se le cae sobre la nariz'- ese instrumento está más lejos, dentro del mundo que lo rodea, que el cuadro colgado a la pared de enfrente. La proximidad de ese instrumento es tan grande que habitualmente pasa inadvertido." Tomando el análisis de Heidegger en un sentido metafórico, se puede decir que la ilusión del "ojo nuevo" como "ojo desnudo" es propia de quienes llevan los anteojos de la cultura y no ven lo que éstos les permiten ver, así como no ven que no verían si estuvieran desprovistos de aquello que les permite ver. [57]

57 Es el mismo etnocentrismo que lleva a tener por realista una representación de lo real que si aparece como "objetiva" no se debe a su concordancia con la realidad misma de las cosas (ya que esta "realidad" nunca se ofrece más que a través de formas de aprehensión socialmente condicionadas), sino a la conformidad de las reglas que definen su sintaxis en su uso social con una definición social de la visión objetiva del mundo; al conferir a ciertas representaciones de lo "real" (a la fotografía, por ejemplo) un certificado de realismo, la sociedad no hace más que confirmarse a sí misma en la certidumbre tautológica de que una imagen de lo real conforme a su representación de la objetividad es verdaderamente objetiva.

1.3.2. Inversamente, los menos provistos están frente a la cultura erudita en una situación muy semejante a la del etnólogo que se encuentra ante una sociedad extraña y que asiste, por ejemplo, a un ritual cuya clave no conoce. El desconcierto y la *ceguera cultural* de los espectadores menos cultivados recuerdan objetivamente la verdad objetiva de la percepción artística como desciframiento mediato: puesto que la información ofrecida por las obras expuestas excede la capacidad de desciframiento del espectador, éste las percibe como carentes de significación, o más exactamente, de estructuración y de organización, porque no puede "decodificarlas", es decir reducirlas al estado de forma inteligible.

1.3.3. El conocimiento erudito se distingue de la experiencia ingenua -ya sea que se manifieste por el desconcierto o por la comprensión inmediata- en que implica la conciencia de las condiciones que permiten la percepción adecuada. La ciencia de la obra de arte tiene por objeto aquello que hace posible tanto esa ciencia como la comprensión inmediata de la obra de arte, es decir la cultura. Incluye, pues, por lo menos implícitamente, la ciencia de la diferencia entre el conocimiento erudito y la percepción ingenua. "El historiador del arte se distingue del espectador 'ingenuo' en que es consciente de la situación."[58] Es obvio que resultaría un poco difícil subsumir a todos los auténticos historiadores del arte bajo un concepto definido por Panofsky de una manera tan evidentemente normativa.

2

Toda operación de desciframiento exige un código más o menos complejo, cuyo dominio es mas o menos total.

58 E. Panofsky, "The history of art as a humanistic discipline" *Meaning in the visual arts*, cit., p.17.

2.1. La obra de arte, como todo objeto cultural, puede ofrecer significaciones de niveles diferentes según la clave de interpretación que se le aplica; las significaciones de nivel inferior, es decir las más superficiales, resultarán parciales y mutiladas, por lo tanto erróneas, mientras no se comprendan las significaciones de nivel superior que las engloban y las transfiguran.

2.1.1. La experiencia más ingenua encuentra ante todo, según Panofsky, "la capa primaria de las significaciones en las que podemos penetrar sobre la base de nuestra experiencia existencial", o, en otros términos, el "sentido fenoménico que puede subdividirse en sentido de cosas y sentido de las expresiones"; esa aprehensión se apoya en "conceptos demostrativos" que sólo designan y captan las propiedades sensibles de la obra (por ejemplo, cuando se describe un durazno como aterciopelado o un encaje como vaporoso), o la experiencia emocional que esas propiedades suscitan en el espectador (cuando se habla de colores severos o alegres). Para llegar a la "capa de los sentidos, capa *secundaria, que sólo puede ser descifrada a partir de un conocimiento* transmitido de manera literaria" y que podemos llamar "región del sentido del significado", debemos contar con "conceptos propiamente caracterizadores", que superan la simple designación de las cualidades sensibles y, captando las características estilísticas de la obra de arte, constituyen una verdadera "interpretación" de la obra. Dentro de esta capa secundaria, Panofsky distingue por un lado "el asunto secundario o convencional", es decir "los temas o conceptos que se manifiestan en imágenes, historias o alegorías" (por ejemplo, cuando un grupo de personajes sentado en torno a una mesa según cierta disposición representa La Cena), cuyo desciframiento incumbe a la iconografía, y por otro lado "el sentido o el contenido intrínseco", que la interpretación iconológica no puede recuperar sino a condición de tratar las significaciones iconográficas y los métodos de composición como "símbolos culturales", como expresiones de la cultura de una época, de una nación o de una clase, y de esforzarse por determinar "los principios fundamentales que sostienen la elección y la presentación de los motivos, así como la producción y la interpretación de imágenes, historias y

alegorías, y que dan un sentido incluso a la composición formal y a los procedimientos técnicos". [59] El sentido captado por el acto primario de desciframiento es absolutamente diferente según constituya el total de la experiencia de la obra de arte o que se integre en una experiencia unitaria, que engloba los niveles superiores de significación. De este modo, sólo a partir de una interpretación iconológica las composiciones formales y expresivas adquieren su sentido completo y se revelan al mismo tiempo las insuficiencias de una interpretación preiconográfica o preiconológica. En el conocimiento adecuado de la obra, los diferentes niveles se articulan en un sistema jerarquizado, en el que lo englobante resulta a su vez englobado, y el significado se transforma a su vez en significante.

2.1.2. La percepción desarmada, reducida a la captación de las significaciones primarias, es una percepción mutilada. Frente a lo que se podría llamar, retomando una expresión de Nietzsche, "el dogma de la inmaculada percepción", fundamento de la representación romántica de la experiencia artística, la "comprensión" de las cualidades "expresivas" y, si podemos decir, "fisonómicas" de la obra no es más que una forma inferior y mutilada de la experiencia estética, porque, al no estar sostenida, controlada y corregida por el conocimiento del estilo, de los tipos y de los "síntomas culturales", utiliza una cifra que no es ni adecuada ni específica. Se puede admitir, sin duda, que la experiencia interna como capacidad de respuesta emocional a la connotación (por oposición a la denotación) de la obra de arte, constituye una de las claves de la experiencia artística. Pero Raymond Ruyer tiene mucha razón al oponer la, significación, que define como "epicrítica", y la expresividad, que describe como "protopáthica, es decir, más primitiva, más tosca, de nivel inferior, ligada al diencéfalo, mientras que la significación está ligada a la corteza cerebral".

59 Estas citas están tomadas de dos artículos aparecidos en alemán: "Über das Verhältnis der Kunstgeschichte zur Kunsttheorie", *Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft*. XVIII, 1925, pp. 29 y ss. y "Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken del bildenden Kunst", *Logos* XXI, 1932, pp. 103 y ss., reeditados, con algunas modificaciones, en "Iconography and iconology", loc. cit., pp. 26-54.

2.1.3 La observación sociológica permite descubrir efectivamente realizadas, las formas de percepción que corresponden a los diferentes niveles que los análisis teóricos constituyen por una distinción de razón. Todo bien cultural, desde la cocina hasta la música serial, pasando por el "western", puede ser objeto de aprehensiones que van de la simple sensación actual hasta la degustación erudita. La ideología del "ojo nuevo" ignora el hecho de que la sensación o la afección que suscita la obra de arte no tiene el mismo "valor" cuando constituye toda la experiencia estética y cuando se integra en una experiencia adecuada de la obra de arte. Se puede, pues, distinguir por abstracción dos formas opuestas y extremas del placer estético, separadas por todas las gradaciones intermedias: el *goce,* que acompaña la percepción estética reducida a la simple *aisthesis,* y el *deleite,* obtenido por la degustación erudita y que supone, como condición necesaria aunque no suficiente, el desciframiento adecuado. Igual que la pintura, la percepción de la pintura es cosa mental, por lo menos cuando está de acuerdo con las normas de percepción inmanentes a la obra de arte, o, en otros términos, cuando la intención estética del espectador se identifica con la intención objetiva de la obra (que no debe identificarse con la intención del artista).

2.1.4. La percepción más desarmada tiende siempre a superar el nivel de las sensaciones y de las afecciones, es decir la pura y simple *aisthesis:* la interpretación asimiladora que lleva a aplicar a un universo desconocido y extraño los esquemas de interpretación disponibles, es decir aquellos que permiten aprehender el universo familiar como dotado de sentido, se impone como un medio de restaurar la unidad de una percepción integrada. Aquellos para quienes las obras de la cultura erudita hablan una lengua extraña están condenados a imponer a su percepción de la obra de arte categorías y valores extrínsecos, aquellos que organizan su percepción cotidiana y orientan sus juicios prácticos. La estética de las diferentes clases sociales no es pues, salvo excepción, más que una dimensión de su ética, o mejor, de su *ethos:* es así como las preferencias estéticas de los pequeñoburgueses aparecen como la expresión sistemática de una disposición ascética que también se expresa en las otras dimensiones de su existencia.

2.2. La obra de arte considerada como un bien simbólico (y no como un bien económico, lo que también puede ser) sólo existe como tal para quien posee los medios de apropiársela, es decir, de descifrarla. [60]

2.2.1. El grado de competencia artística de un agente se mide por el grado en que domina el conjunto de instrumentos de la apropiación de la obra de arte, disponibles en un momento dado, es decir los esquemas de interpretación que son la condición de la apropiación del capital artístico o, en otros términos, la condición del desciframiento de las obras de arte ofrecidas a una sociedad dada en un momento dado.

2.2.1.1. La competencia artística puede definirse, provisionalmente, como el conocimiento previo de las posibles divisiones en clases complementarias de un universo de representación; el dominio de este tipo de sistema de clasificación permite situar a cada elemento del universo en una clase necesariamente definida respecto de otra clase, constituida por todas las representaciones artísticas, consciente o inconscientemente tomadas en consideración, que no pertenecen a la clase en cuestión. El estilo propio de una época y de un grupo social no es más que una clase tal, definida con respecto a todas las obras del mismo universo que excluye y que constituyen su complemento. El *reconocimiento* (o, como dicen los historiadores del

60 Las leyes que rigen la recepción de las obras de arte son un caso particular de las leyes de la difusión cultural: cualquiera que sea la naturaleza del mensaje –profecía religiosa, discurso político, imagen publicitaria, objeto técnico, etcétera– la recepción es función de las categorías de percepción, de pensamiento y de acción de los receptores. En una sociedad diferenciada se establece una relación estrecha entre la naturaleza y la cualidad de las informaciones emitidas y la estructura del público, de modo que su "legibilidad" y su eficacia son tanto más fuertes cuanto más directamente encuentren las expectativas, implícitas o explícitas, que los receptores deben principalmente a su educación familiar y a sus condiciones sociales (y también, por lo menos en materia de cultura erudita, a su educación escolar) y que la presión difusa del grupo de referencia mantiene, sostiene y refuerza mediante incesantes apelaciones a la norma. Sobre la base de esta correspondencia entre el nivel de emisión del mensaje y la estructura del público, considerada como indicador de nivel de recepción, se ha podido construir el modelo matemático de la frecuentación de los museos (Cf. P. Bordieu y A. Darbel, con D. Schnapper: *L'amour de l'arts, les musées el leur public,* Éditions de Minuit París, 1966, pp. 99 y ss.).

arte utilizando el vocabulario de la lógica, la *atribución)* procede por *eliminación sucesiva* de las posibilidades efectivamente realizadas en la obra considerada. Se ve de inmediato que la incertidumbre ante las diferentes características susceptibles de ser atribuidas a la obra considerada (autores, escuelas, épocas, estilos, temas, etcétera) puede ser eliminada por la aplicación de códigos diferentes, que funcionan como sistemas de clasificación; puede tratarse tanto de un código propiamente artístico que, al permitir el desciframiento de las características específicamente estilísticas, permite asignar la obra considerada a la clase constituida por el conjunto de las obras de una época, de una sociedad, de una escuela o de un autor ("es un Cézanne"), o del código de la vida cotidiana que, como conocimiento previo de las posibles divisiones en clases complementarias del universo de los significantes y del universo de los significados, y de las correlaciones entre las divisiones de uno y las divisiones de otro, permite asignar la representación particular, tratada como signo, a una clase de significantes y de ese modo saber, en virtud de las correlaciones con el universo de los significados, que el significado correspondiente pertenece a tal clase de significados ("es un bosque").[61] En el primer caso el espectador se interesa por la *manera de tratar* las hojas o las nubes, es decir por las indicaciones estilísticas, ubicando la posibilidad realizada, característica de una clase de obras, por oposición al universo de las posibilidades estilísticas; en el otro caso trata a las hojas o las nubes como indicaciones o señales asociadas, según la lógica ya definida, a significaciones que trascienden la representación misma ("es un álamo"; "es una tormenta").

2.2.1.2. La competencia artística se define pues como el conocimiento previo de los principios de división propiamente artísticos que permiten ubicar una representación, por la clasificación de las indicaciones *estilísticas* que contiene, entre las posibilidades de representación que constituyen el universo artístico y no entre las

61 Para mostrar que ésa es justamente la lógica de la transmisión de los mensajes en la vida cotidiana, basta citar este intercambio escuchado en un café: "Una cerveza" -"¿De barril o en botella?" -"De barril" -"¿Blanca o negra?" -"Blanca" -"¿Francesa o alemana?" -"Francesa".

posibilidades de representación que constituyen el universo de los objetos cotidianos (o, más precisamente, de los utensilios) o el universo de los signos -lo que equivaldría a tratarla como un simple monumento, es decir como un simple medio de comunicación encargado de transmitir una significación trascendente. Percibir la obra de arte de manera propiamente estética, es decir como significante que no significa nada más que a sí mismo, no consiste, como a veces se dice, en considerarla "sin vinculación con otra cosa que ella misma, ni emocional ni intelectualmente" -en una palabra, no consiste en abandonarse a la obra aprehendida en su singularidad irreductible- sino en indicar en ella los *rasgos estilísticos distintivos*, relacionándola con el conjunto de las obras que constituyen la clase de la que forma parte, y solamente con esas obras. Opuestamente, el gusto de las clases populares se define, a la manera de lo que Kant describe en la *Crítica del juicio* con el nombre de "gusto bárbaro", por el rechazo o la imposibilidad (habría que de decir rechazo-imposibilidad) de efectuar la distinción entre "lo que gusta" y "lo que provoca placer", y, más generalmente, entre el "desinterés", único garante de la cualidad estética de la contemplación, y "el interés de los sentidos que define "lo agradable", o "el interés de la razón"; ese gusto exige que toda imagen cumpla una función, aunque fuera la de signo, de modo que esa representación "funcionalista" de la obra de arte puede fundarse en el rechazo de la gratuidad, el culto del trabajo o la valorización de "lo instructivo" (por oposición a "lo interesante"), y también en la imposibilidad de situar a cada obra particular en el universo de las representaciones, por no contar con principios de clasificación propiamente estilísticos. [62] De lo que se deriva que una obra de arte de la cual esperan que exprese inequívocamente una

62 Más que por las opiniones expresadas ante las obras de la cultura erudita (pinturas y escultura, por ejemplo) que, por su alto grado de legitimidad, son capaces de imponer juicios inspirados por la búsqueda de la conformidad, los principios del "gusto popular" se traducen mediante la producción fotográfica y los juicios sobre imágenes fotográficas. (Cf. P. Bourdieu, Un *art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Éditions de Minuit, París, 1965, pp. 113-134.)

significación que trascienda el significado es tanto más desconcertante para los más desprovistos cuanto más completamente cancela, como lo hacen las artes no figurativas, la función narrativa y designativa.

2.2.1.3. El grado de competencia artística no depende solamente del grado en que se domina el sistema de clasificación disponible, sino también del grado de complejidad o de refinamiento de ese sistema de clasificación, midiéndose, pues, por la actitud para efectuar un número más o menos grande de divisiones sucesivas en el universo de las representaciones y, por lo tanto, para determinar clases más o menos finas. Para quien no dispone más que del principio de división en arte románico y arte gótico, todas las catedrales góticas se encuentran ubicadas en la misma clase y, al mismo tiempo, son indistintas, mientras que una competencia mayor permite percibir las diferencias entre los estilos propios de las épocas "primitiva", "clásica" y "tardía", o incluso reconocer, dentro de cada uno de esos estilos, las obras de una misma escuela o aun de un arquitecto. De este modo, la aprehensión de los rasgos que constituyen la originalidad de las obras de una época respecto de las de otra época o, dentro de esta clase, de las obras de una escuela o incluso de las obras de un autor respecto de las demás obras de su escuela o de su época, o aun de una obra particular de un autor respecto del conjunto de su obra, esa aprehensión es indisociable de la de las redundancias, es decir de la captación de los tratamientos típicos de la materia pictórica que definen un estilo: en una palabra, la captación de las semejanzas supone la referencia implícita o explícita a las diferencias, y viceversa.

2.3 El código artístico como sistema de los principios de las posibles divisiones en clases complementarias del universo de las representaciones ofrecidas a una sociedad dada en un momento dado tiene el carácter de una institución social.

2.3.1. Sistema históricamente constituido y fundado en la realidad social, ese conjunto de instrumentos de percepción que forma el modo de apropiación de los bienes artísticos -y, más generalmente, de los bienes culturales- en una sociedad dada, en un momento dado, no depende de las voluntades y de las conciencias individuales, y se impone

a los individuos singulares, generalmente sin que lo adviertan, definiendo las distinciones que pueden efectuar y aquellas que se les escapan. Cada época organiza el conjunto de las representaciones artísticas según un sistema institucional de clasificación que le es propio, vinculando obras que otras épocas distinguían, distinguiendo obras que otras épocas vinculan, y los individuos tienen dificultad para pensar otras diferencias que aquellas que el sistema de clasificación disponible les permite pensar. "Supongamos -escribe Longhi- que los naturalistas e impresionistas franceses, entre 1680 y 1880, no hayan firmado sus obras y que no hayan tenido a su lado, como heraldos, a críticos y periodistas de la inteligencia de un Geoffroy o de un Duret. Imaginémoslos olvidados, por efecto de un trastrocamiento del gusto y de una larga decadencia de la investigación erudita, olvidados durante cien o ciento cincuenta años. ¿ Qué es lo primero que ocurriría si la atención se volviera hacia ellos? Es fácil prever que, en una primera fase, el análisis comenzaría por distinguir en esos materiales mudos varias entidades más simbólicas que históricas. La primera llevaría el nombre simbólico de Manet, que absorbería una parte de la producción juvenil de Renoir, e incluso, me temo, algunos Gervex, sin contar a todo González, todo Morizot y todo el joven Monet; en cuanto al Monet más tardío, también, él convertido en símbolo, engulliría casi todo Sisley, una buena parte de Renoir, y, peor aún, algunas docenas de Boudin, varios Lebour y varios Lépine. Tampoco se puede excluir que algunos Pissarro, e incluso, recompensa poco halagadora, más de un Guillaumin, sean atribuidos en ese caso a Cézanne".[63] Todavía más convincente que esta especie de variación imaginaria, el estudio histórico de Berne Joffroy sobre las representaciones sucesiva de la obra del Caravaggio muestra que la *imagen pública* que los individuos de una época determinada tienen de una obra es, hablando con propiedad, el producto de los instrumentos de percepción, históricamente constituidos, por lo tanto históricamente cambiantes, que les suministra la sociedad de la que

63 R. Longhi, citado por Berne Joffroy, Le *dossier Caravage*, Éditions de Minuit, París, 1959, pp. 100-101.

forman parte: "Sé muy bien lo que se dice sobre las disputas de atribución; que no tienen nada que ver con el arte, que son mezquinas y que el arte es grande... " La idea que nos hacemos de un artista depende de las obras que se le atribuyen y, lo queramos o no, ese idea global que nos hacemos de él impregna nuestra mirada sobre cada una de sus obras.[64] De esta manera, la historia de los instrumentos de percepción de la obra es el complemento indispensable de la historia de los instrumentos de producción de la obra, en la medida en que toda obra es hecha, de algún modo, dos veces, por el creador y por el espectador, o mejor, por la sociedad a la que pertenece el espectador.

2.3.2. La legibilidad modal de una obra de arte (para una sociedad dada de una época dada) es función de la distancia entre el código que exige objetivamente la obra considerada y el código como institución históricamente constituida; la legibilidad de una obra de arte para un individuo particular es función de la distancia entre el código, más o menos complejo y refinado, que exige la obra, y la competencia individual, definida por el grado en que se domina el código social, que es también más o menos complejo y refinado. De este modo, como observa Boris de Schloezer, cada época tiene sus esquemas melódicos que hacen que los individuos aprehendan inmediatamente la estructura de las secuencias de sonidos que están de acuerdo con esos esquemas: "Actualmente necesitamos cierto entrenamiento para apreciar el canto gregoriano, y muchas monodias de la edad media parecen no menos desconcertantes que una frase melódica de Alban Berg. Pero, cuando una melodía se inserta fácilmente en los marcos a que estamos habituados, ya no es necesario reconstruirla, su unidad está dada y la frase llega a nosotros en bloque, por así decirlo, a la manera de un acorde. En ese caso, es capaz de actuar mágicamente, siempre a la manera

64 Berne Joffroy, op. cit., p. 9. Habría que examinar sistemáticamente la relación que se establece entre la transformación de los instrumentos de percepción y la transformación de los instrumentos de producción artística, ya que la evolución de la imagen pública de las obras pasadas está indisociablemente ligada a la evolución del arte. Como observa Lionello Venturi, Vasari descubre a Giotto partiendo de Miguel Angel, y Belloni reconsidera a Rafael a partir de Carrache y de Poussin.

de un acorde, de un timbre; si se trata, en cambio, de una melodía cuya estructura ya no se adecua a los esquemas consagrados por la tradición -la tradición de la ópera italiana, la de Wagner o la de la canción popular- la síntesis se efectúa a veces, aunque no sin dificultad." [65]

2.3.3. Puesto que las obras que constituyen el capital artístico de una sociedad dada en un momento dado exigen códigos desigualmente complejos y refinados, por lo tanto susceptibles de ser adquiridos con mayor o menor facilidad y rapidez mediante un aprendizaje institucionalizado o no institucionalizado, tales obras se caracterizan por niveles de emisión diferentes, de modo que se puede reformular la proposición precedente (cf. § 2.3.2.) en los siguientes términos: la legibilidad de una obra de arte para un individuo particular es función de *la distancia entre el nivel de emisión* [66] definido como el grado de complejidad y de fineza intrínsecos del código exigido por la obra, y el *nivel de recepción,* definido como el grado en que ese individuo domina el código social, que puede ser más o menos adecuado al código exigido por la obra. Cada individuo posee una capacidad definida y limitada de aprehensión de la "información" propuesta por la obra -capacidad que es función del conocimiento que posee del código genérico del tipo de mensaje considerado (ya sea la pintura en su conjunto, o la pintura de tal época, de tal escuela o de tal autor)-. Cuando el mensaje excede las posibilidades de aprehensión o, más exactamente, cuando el código de la obra supera en fineza y en complejidad el código del espectador, éste se desinteresa de lo que se le aparece como mezcolanza sin rima ni sentido, como juego de sonidos o de colores desprovisto de toda

65 B. de Schloezer, *Introduction à J. S. Bach. Essai d'esthétique musicale,* N.R.F. París, 1947, p. 37.

66 Se entiende que el nivel de emisión no puede ser definido de manera absoluta, por el hecho de que la misma obra puede ofrecer significaciones de niveles diferentes según el marco de interpretación que se le aplique (cf. § 2.1.1.); asi como el "western" puede ser objeto de la adhesión ingenua de la simple *aisthesis* (Cf. § 2.1.3.) o de una lectura erudita, armada del conocimiento de las tradiciones y de las reglas del género, del mismo modo una obra pictórica ofrece significaciones de niveles diferentes y puede, por ejemplo, satisfacer el interés por la anécdota o por el contenido informativo (en particular, histórico) o, en cambio, interesar sólo por sus propiedades formales.

necesidad. Dicho de otro modo: colocado ante un mensaje demasiado rico para él, o, como dice la teoría de la información "abrumador" *(overwhelming)*, se siente "aplastado" (cf. § 1.3.2.).

2.3.4. De lo anterior se sigue que para incrementa la legibilidad de una obra de arte (o de un conjunto de obras de arte como las que se exponen en un museo) y para reducir el malentendido derivado de la distancia, se puede bajar el nivel de emisión o bien elevar el nivel de recepción. La única manera de bajar el nivel de emisión de una obra consiste en suministrar, al mismo tiempo que la obra, el código según el cual está codificada, y esto en un discurso (verbal o gráfico) cuyo código ya domina (parcial o totalmente) el receptor, o que ofrece continuamente el código de su propio desciframiento, de acuerdo con el modelo de la comunicación pedagógica perfectamente racional. Se ve de pasada que toda acción tendiente bajar el nivel de emisión contribuye, de hecho, a elevar, nivel de recepción.

2.3.5. Las reglas que definen en cada época la legibilidad del arte contemporáneo no son más que una aplicación particular de la ley general de la legibilidad. La legibilidad de una obra contemporánea varia en primer lugar según la relación que los creadores mantienen, en una época dada, en una sociedad dada, con el código de la época precedente; pueden distinguirse, muy groseramente, *períodos clásicos*, en los que un estilo alcanza su perfección propia y los creadores explotan, hasta consumarlas y, quizás, agotarlas, las posibilidades suministradas por un arte de inventar que ellos han heredado, y *períodos de ruptura*, en los que se inventa un nuevo arte de inventar, y se engendra una nueva gramática generadora de formas, en ruptura con las tradiciones estéticas de un tiempo y de un medio. El desajuste entre el código social y el código exigido por las obras tiene, evidentemente, todas las posibilidades de ser más reducido en los períodos clásicos que en los períodos de ruptura, infinitamente más reducido sobre todo que en los *períodos de ruptura continua*, tal como el que hoy vivimos. La transformación de los instrumentos de producción artística precede necesariamente la transformación de los instrumentos de percepción artística, y la transformación de los modos de percepción no puede

efectuarse sino lentamente, ya que se trata de desarraigar un tipo de competencia artística (producto de la interiorización de un código social, tan profundamente inscrito en los hábitos y las memorias que funcionan a nivel inconsciente), para sustituirlo por otro, por un proceso de interiorización, necesariamente largo y difícil.[67] La inercia propia de las competencias artísticas (o, si se quiere, de los *habitus)* es causa de que, en los períodos de ruptura, las obras producidas por medio de instrumentos de producción artística de un nuevo tipo estén destinadas, durante cierto tiempo, a ser percibidas por medio de instrumentos de percepción antiguos, los mismos contra los cuales se constituyeron aquéllos. Los hombres cultivados, que pertenecen a la cultura por lo menos tanto como la cultura les pertenece, se orientan siempre a aplicar a las obras de su época categorías heredadas y a ignorar al mismo tiempo la novedad irreductible de obras que aportan con ellas las categorías mismas de su propia percepción (por oposición a las obras que se podría llamar académicas, en un sentido muy amplio, y que no son más que la expresión de un código o mejor de un habitus preexistente). A los devotos de la cultura, entregados al culto de las obras consagradas de los profetas difuntos, así como a los sacerdotes de la cultura, dedicados, como los profesores, a la organización de ese culto, se oponen en todo los profetas culturales, es decir los creadores que quebrantan la rutina del fervor ritualizado esperando convertirse a su vez en el objeto del culto rutinario de nuevos sacerdotes y de nuevos devotos. Si es cierto que como dice Franz Boas, "el pensamiento de lo que llamamos las clases cultivadas se regula principalmente por los ideales que transmitieron las generaciones pasadas",[68] no es menos cierto que la ausencia de toda competencia artística no es ni la condición necesaria ni la condición suficiente de la percepción adecuada de las obras innovadas o, a *fortiori,* de la producción de tales obras. La ingenuidad de la mirada no podría ser aquí más que la forma suprema

67 Esto es válido para toda formación cultural, forma artística, teoría científica o teoría política; los *habitus* antiguos pueden sobrevivir durante mucho tiempo a una revolución de los códigos sociales e incluso de las condiciones sociales que producen esos códigos.
68 F. Boas, *Anthropology and modern life,* Norton, Nueva York, 1962, p. 196.

de refinamiento del ojo. El hecho de carecer de claves de ningún modo predispone a comprender obras que exigen solamente que se rechacen todas las claves antiguas para esperar de la obra misma que entregue la clave de su propio desciframiento. Es precisamente, como se vio, la actitud que los más desarmados frente al arte erudito se sienten menos dispuestos a adoptar (cf. § 2.2.1.2.). La ideología según la cual las formas más modernas del arte no figurativo son más accesibles a la inocencia de la infancia o de la ignorancia que a la competencia adquirida por una formación que se considera deformante, como la de la escuela, no sólo están refutadas por los hechos; [69] si las formas más innovadoras del arte n se entregan primero sino a algunos virtuosos (cuyas posiciones de vanguardia se explican siempre, en parte, por el lugar que ocupan en el campo intelectual y, mas generalmente, en la estructura social) [70] es porque exigen la aptitud para romper con todos los códigos, empezando evidentemente por el código de la existencia cotidiana, y porque esa aptitud se adquiere con la frecuentación de obras que exigen códigos diferentes y con la experiencia de la historia del arte como sucesión de rupturas con los códigos establecidos. En una palabra, la aptitud para dejar a un lado todos los códigos disponibles para remitirse a la obra misma, en lo que ésta tiene, a primera vista, de más insólito, supone ya realizado el dominio del código de los códigos, que regula la aplicación adecuada de los diferentes códigos sociales objetivamente exigidos por le conjunto de las obras disponibles en un momento dado.

3

Dado que la obra de arte sólo existe como tal en la medida en que es percibida, es decir descifrada, resulta obvio que las satisfacciones

69 El estudio de las características del público de los museos europeos pone de manifiesto que los museos que presentan obras de arte moderno tienen el nivel de emisión más elevado, y por lo tanto el público más cultivado (P. Bourdieu y A. Darbel, op. cit.).
70 Cf. P. Bourdieu, "Campo intelectual y proyecto creador" en: Jean Pouillon y otros, Problemas del estructuralismo, Siglo XXI, México, 1967.

vinculadas a esta percepción -ya se trata de deleite propiamente estético o de satisfacciones más indirectas, como el *efecto de distinción* (cf. § 3.3)- no son accesibles más que a quienes están dispuestos a apropiárselas porque les atribuyen un *valor*, sobreentendido que no pueden atribuirles un valor sino porque disponen de los medios de apropiárselas. Por consiguiente, la necesidad de apropiarse de los bienes que, como los bienes culturales, existen como tales para quien ha recibido de su medio familiar y de la escuela los medios de apropiárselos, sólo puede aparecer en aquellos que pueden satisfacerla y puede satisfacerse apenas aparece.

3.1. De lo anterior se sigue, por un lado, que a diferencia de las necesidades "primarias" la "necesidad cultural" como necesidad cultivada se incrementa a medida que se sacia -ya que cada nueva apropiación tiende a reforzar el dominio de los instrumentos de apropiación (cf. § 3.2.1.) y, de ese modo, las satisfacciones vinculadas a una nueva apropiación- y, por otro lado, que la conciencia de la privación decrece a medida que crece la privación, dado que los individuos más completamente desposeídos de los medios de apropiación de las obras de arte son los más completamente desposeídos de la conciencia de esa desposesión.

3.2. La disposición a apropiarse los bienes culturales es el producto de la educación difusa o específica, institucionalizada o no, que crea o cultiva la competencia artística como dominio de los instrumentos de apropiación de esos bienes, y que crea la "necesidad cultural" suministrando los medios de satisfacerla.

3.2.1. La percepción repetida de obras de cierto estilo favorece la interiorización inconsciente de las reglas que gobiernan la producción de esas obras. A la manera de las reglas de la gramática, estas reglas no son aprehendidas como tales, y aún menos explícitamente formuladas y formulables; por ejemplo, el aficionado a la música clásica puede no tener ni conciencia ni conocimiento de las leyes a que responde el arte sonoro al que está acostumbrado, pero por su educación auditiva, al oír un acorde de dominante se siente inclinado a aguardar imperiosamente la tónica que ve como la resolución "natural" de ese acorde, y tiene dificultades para aprehender la coherencia interna, de una música

fundada en otros principios. El dominio inconsciente de los instrumentos de apropiación, que funda la familiaridad con las obras culturales, se constituye por una lenta familiarización, por una larga serie de "pequeñas percepciones", en el sentido en que Leibniz emplea este término. La competencia del conocedor *(connaisseurship)* es un arte que, como un arte de pensar o un arte de vivir, no puede transmitirse exclusivamente en forma de preceptos o de prescripciones y cuyo aprendizaje supone el equivalente del contacto prolongado entre el discípulo y el maestro en una enseñanza tradicional, es decir el contacto repetido con la obra (o con obras de la misma clase). Y así como el aprendiz o el discípulo pueden adquirir *inconscientemente* las reglas del arte, inclusive las que no son explícitamente conocidas por el maestro mismo, a costa de un verdadero abandono de sí que excluye el análisis y la selección de los elementos de la conducta ejemplar, del mismo modo el aficionado de arte puede, abandonándose en cierto modo a la obra, interiorizar sus principios y sus reglas de construcción sin que éstos sean llevados nunca a su conciencia y formulados como tales -lo que constituye toda la diferencia entre el teórico del arte y el conocedor que casi siempre es incapaz de explicar los principios de sus juicios (cf. § 1.3.3.). En este dominio, como en otros (por ejemplo, el aprendizaje de la gramática de la lengua materna), la educación escolar tiende a favorecer la reasunción consciente de modelos de pensamiento, de percepción o de expresión que ya se dominan inconscientemente, formulando explícitamente los principios de la gramática creadora, por ejemplo las leyes de la armonía y del contrapunto o las reglas de la composición pictórica y suministrando el material verbal y conceptual indispensable para nombrar diferencias primero experimentadas de manera puramente intuitiva. El peligro de academicismo está supuesto, como se ve, en toda pedagogía racionalizada, tendiente a acuñar en un cuerpo doctrinal de preceptos, de recetas y de fórmulas, explícitamente designados y enseñados, más frecuentemente negativos que positivos, lo que una enseñanza tradicional transmite bajo la forma de un *habitus*, directamente aprehendido *uno intuitu*, como estilo global que no se deja descomponer por el análisis.

3.2.2. Si la familiarización por la reiteración de las percepciones constituye el modo de adquisición privilegiado de los medios de apropiación de las obras de arte, es porque la obra de arte se presenta siempre como una individualidad concreta que nunca se puede deducir de los principios y de las reglas que definen un estilo. Como lo demuestra sobradamente el caso de la obra musical, las traducciones discursivas más precisas y más informadas no podrían reemplazar a la ejecución, como realización *hic et nunc* de la forma singular, irreductible a toda fórmula. El dominio consciente o inconsciente de los principios y de las reglas de la producción de esa forma permite aprehender su coherencia y su necesidad, por una reconstrucción simétrica de la construcción del creador; pero, lejos de reducir la obra singular a la generalidad de un tipo, hace posible la percepción y la apreciación de la originalidad de cada actualización o, mejor, de cada ejecución respecto de los principios y las reglas según las cuales ha sido producida. Si la obra de arte ofrece siempre el doble sentimiento de lo sorprendente y de lo inevitable es porque las soluciones más inventivas, las más improvisadas y las más originales siempre pueden comprenderse, *post festum*, en función de los esquemas de pensamiento, de percepción y de acción (reglas de composición, problemáticas teóricas, etcétera) que han hecho surgir las cuestiones técnicas o estéticas a las que esa obra responde, al mismo tiempo que orientaban al creador en la búsqueda de una solución irreductible a los esquemas y, por eso mismo, imprevisible, aunque conforme *a posteriori* a las reglas de una gramática de las formas. La verdad última del estilo de una época, de una escuela o de un autor no está inscrita en germen en una inspiración original: se define y se redefine continuamente como significación en devenir que se construye a sí misma, en concordancia consigo misma y en reacción contra ella misma; es en el continuo intercambio entre cuestiones que sólo existen por y para un espíritu armado de un tipo determinado de esquemas y soluciones más o menos innovadoras, obtenidas por la aplicación de los mismos esquemas, pero capaces de transformar el esquema inicial, como se constituye esa unidad de estilo y de sentido que, por lo menos tardíamente, puede parecer que precedió a las obras

anunciadoras del logro final y que transforma retrospectivamente los diferentes momentos de la serie temporal en simples esbozos preparatorios. Si la evolución de un estilo (el de una época, de una escuela o de un autor) no se presenta ni como el desarrollo autónomo de una esencia única y siempre idéntica a sí misma, ni como una creación continua de imprevisible novedad, sino como un avance que no excluye ni los saltos hacia adelante ni los retrocesos, es porque el *habitus* del creador como sistema de esquemas orienta de manera constante elecciones que aunque no son deliberadas son no obstante sistemáticas y que, sin estar ordenadas y organizadas expresamente respecto de un fin último, son sin embargo portadoras de una especie de finalidad que no se revelará sino *post festum*. Esta autoconstitución de un sistema de obras unidas por un conjunto de relaciones significantes se realiza en y por la asociación de la contingencia y del sentido que se hace, se deshace y se rehace sin cesar, según principios tanto más constantes cuanto más completamente escapan a la conciencia, en y por la transmutación permanente que introduce los accidentes de la historia de las técnicas en la historia del estilo transportándolos al orden del sentido, en y por la invención de obstáculos y de dificultades que aparecen como suscitados en nombre de los principios mismos de su solución y cuya contrafinalidad a corto plazo puede ocultar una finalidad más alta.

3.2.3. Aun cuando la institución escolar conceda una atención reducida (como ocurre en Francia y en muchos países) a la enseñanza propiamente artística, es decir, aunque no ofrezca ni una incitación específica a la práctica cultural, ni un cuerpo de conceptos específicamente ajustados a las obras de arte plástico, tiende por un lado a inspirar cierta *familiaridad* -constitutiva del sentimiento de pertenecer a la clase cultivada- con el mundo del arte, en el que nos sentimos cómodos, y en lo nuestro, como destinatarios titulares de obras que no se entregan al recién llegado; y tiende, por otro lado, a inculcar (por lo menos en Francia y en la mayoría de los países europeos, a nivel de la enseñanza secundaria) una *disposición cultivada*, como actitud durable y generalizada que implica el reconocimiento

del valor de las obras de arte y la aptitud para apropiarse esas obras mediante categorías genéricas.[71]

Aunque el aprendizaje escolar verse casi exclusivamente sobre las obras literarias, tiende a crear una disposición trasponible a admirar obras escolarmente consagradas y el deber de admirar y de amar ciertas obras o, mejor, ciertas clases de obras, deber que poco a poco aparece vinculado a cierto estatus escolar y social; por otra parte, ese aprendizaje crea una aptitud igualmente generalizada y trasponible a la categorización por autores, por géneros, por escuelas, por épocas, de modo que el manejo de las categorías escolares del análisis literario y el dominio del código que regula el uso de los diferentes códigos (cf. § 2.3.5.) predispone por lo menos a adquirir las categorías equivalentes en otros dominios y a atesorar los conocimientos típicos que, aunque extrínsecos y anecdóticos, hacen posible al menos una forma elemental de aprehensión, por inadecuada que sea.[72] De esta manera, el primer grado de la competencia propiamente pictórica se define por el dominio de un arsenal de palabras que permiten nombrar las diferencias y aprehenderlas nombrándolas: son los nombres propios de los pintores célebres -Leonardo, Picasso, Van Gogh- que funcionan como categorías genéricas, ya que se puede decir ante toda pintura o todo objeto no figurativo "es Picasso", o, ante toda obra que evoca de cerca o de lejos la manera del pintor florentino, "se diría que es de Leonardo"; son también

71 La transmisión escolar desempeña siempre una función de legitimación, aunque sólo sea por la consagración que otorga a las obras que constituye como dignas de ser admiradas al transmitirlas, contribuyendo así a definir la jerarquía de los bienes culturales válida en una sociedad dada, en un momento dado (sobre a jerarquía de los bienes culturales y los grados de legitimidad, cf. P. Bourdieu, *Un art moyen*, cit., pp. 134-138).

72 L. S. Vygotsky ha establecido experimentalmente la validez de las leyes generales de la transferencia del aprendizaje en el ámbito de las aptitudes escolares: "Las premisas psicológicas de la educación en diferentes campos escolares son, en gran medida, las mismas: la educación recibida en un campo dado influye en el desarrollo de las funciones superiores mucho más allá de las fronteras de ese ámbito particular; las principales funciones psicológicas implicadas en los diferentes campos de estudio son interdependientes, y sus bases comunes son la conciencia y el dominio deliberados, es decir los aportes principales de la escolarización" (L. S. Vygotsky, *Thought and language*, editado y traducido del ruso por E. Hanfmann y G. Vakar, MIT Press, Cambridge, 1962, p. 102).

categorías amplias, como "los impresionistas" (en este caso la definición se extiende habitualmente a Gauguin, Cézanne y Degas), los "holandeses", el "Renacimiento". Es particularmente significativo que la proporción de sujetos que piensan por escuelas crezca tan nítidamente a medida que se eleva el nivel de instrucción y que, más generalmente, los conocimientos genéricos que son la condición de la percepción de las diferencias y, por eso, de la memorización -nombres propios, conceptos históricos, técnicos o estéticos- sean cada vez más numerosos y cada vez más específicos a medida que nos orientamos hacia los espectadores más cultivados, de modo que la percepción más adecuada no se distingue de la menos adecuada sino por la especificidad, la riqueza y la fineza de las categorías utilizadas. Es todo lo contrario a una desmentida de estas proposiciones lo que hay que ver en el hecho de que los visitantes de los museos prefieran casi siempre las pinturas más célebres y consagradas por la instrucción escolar en la medida en que son menos instruidos, y que, en cambio, los pintores modernos, que tienen muy pocas posibilidades de verse incluidos en la enseñanza, sólo son citados por quienes poseen los títulos escolares más elevados, y residen en las grandes ciudades. El acceso a los juicios de gusto que se acostumbra a llamar "personales" es también un efecto de la instrucción recibida: la libertad de emanciparse de las imposiciones escolares no pertenece sino a aquellos que han asimilado suficientemente la cultura escolar para interiorizar la actitud liberada de la cultura escolar que enseña una escuela tan profundamente penetrada de los valores de las clases dominantes que retoma por su cuenta la desvalorización mundana de las prácticas escolares. La oposición entre la cultura canónica, estereotipada y, como diría Max Weber, "rutinizada", y la cultura auténtica, liberada de los discursos de la escuela, sólo tiene sentido para una ínfima minoría de hombres cultivados para quienes la cultura es una segunda naturaleza, dotada de todas las apariencias del don, y la plena posesión de la cultura escolar es la condición de la superación de esa cultura para alcanzar la cultura libre, es decir liberada de sus orígenes escolares, que la clase burguesa y su escuela consideran el valor de los valores (cf. § 3.3.).

Pero la mejor prueba de que los principios generales de la transferencia del aprendizaje también son válidos para los aprendizajes escolares reside en el hecho de que las prácticas de un mismo individuo y, *a fortiori*, de los individuos pertenecientes a una categoría social o que poseen un nivel de instrucción determinado, tienden a constituir un sistema, de modo que cierto tipo de práctica en un ámbito cualquiera de la cultura implica, con una probabilidad muy alta, un tipo de práctica homóloga en todos los demás ámbitos: así es como una frecuentación asidua de los museos está casi necesariamente asociada a una frecuentación equivalente de los teatros y, en menor grado, de las salas de concierto. Asimismo todo parece indicar que los conocimientos y las preferencias tienden a constituirse en constelaciones estrictamente ligadas al nivel de instrucción, de modo que una estructura típica de las preferencias en pintura tiene muchas posibilidades de estar ligada a una estructura de las preferencias del mismo tipo en música o en literatura.[73]

3.2.4. A causa del status particular de la obra de arte y de la lógica específica del aprendizaje derivada de él, una enseñanza artística que se reduce a un discurso (histórico, estético u otro) sobre las obras es necesariamente una enseñanza de segundo grado;[74] como la enseñanza de la lengua materna, la educación literaria o artística (o sea las "humanidades" de la enseñanza tradicional) supone necesariamente, aunque sin organizarse nunca, o casi nunca, en función de esa premisa, individuos dotados de una competencia previamente adquirida y de

73 Una crítica de la ideología de los "desniveles" de los gustos y de los conocimientos en los diferentes ámbitos artísticos (música, pintura, etcétera) y del mito, muy difundido, de la "penetración cultural" (según la cual, por ejemplo, un individuo que no tuviera ninguna cultura pictórica podría realizar obras de arte en fotografía), todos ellos representaciones que contribuyen a reforzar la ideología del don, puede encontrarse en: P. Bourdieu, *Un art moyen*, cit., primera parte.

74 Esto es válido, en realidad, para toda enseñanza. Se sabe, por ejemplo, que con la lengua materna hay estructuras lógicas, más o menos complejas según la complejidad de la lengua utilizada en el medio familiar, que se adquieren de manera inconsciente y que predisponen desigualmente al desciframiento y al manejo de estructuras que implica una demostración matemática tanto como la comprensión de una obra de arte.

todo un capital de experiencias desigualmente distribuidas entre los diferentes medios sociales (visitas de museos o de monumentos, asistencias a conciertos, lecturas, etcétera).

3.2.4.1. Al no trabajar metódica y sistemáticamente movilizando todos los recursos disponibles desde los primeros años de la escolaridad para suministrar a todos, en la situación escolar, el contacto directo con las obras, o por lo menos un sustituto aproximativo de esa experiencia mediante la presentación de reproducciones o la lectura de textos, la organización de visitas a museos o la audición de discos, etcétera), la enseñanza artística sólo resulta plenamente provechosa a quienes deben a su medio familiar la competencia adquirida por una familiarización lenta e insensible, ya que se exime de dar explícitamente todos los que implícitamente se exige de todos. Si es cierto que sólo la institución escolar puede ejercer la acción continua y prolongada, metódica y uniforme de formación capaz de *producir en serie,* si se nos permite esta expresión, individuos competentes, provistos de esquemas, percepción, de pensamiento y de expresión que son la condición de la apropiación de los bienes culturales y dotados de la disposición generalizada y permanente a apropiarse esos bienes que define la devoción cultural, es un hecho que la eficiencia de esa acción formadora está en función directa con el grado en que sus destinatarios llenan las condiciones previas de una recepción adecuada: la influencia de la acción escolar es tanto más fuerte y durable cuanto más largamente se ejerce (como lo muestra el hecho de que la disminución de la práctica cultural con la edad es menos marcada en la medida en que la duración de la escolaridad fue mayor), cuanta más competencia previa, adquirida por el contacto precoz y directo con las obras (que, como se sabe, siempre es más frecuente a medida que nos elevamos en la jerarquía social, [75] y que una atmósfera cultural favorable sostiene y transmite su eficacia)[76] esté a disposición de quienes sufren esa influencia. Es así como estudiantes de

75 Cf. P. Bourdieu y A. Darbel, op. cit., p. 90.

76 La pertenencia a un grupo social caracterizado por una elevada tasa de práctica contribuye a mantener, sostener y reforzar la disposición cultivada; no obstante, las presiones o las incitaciones difusas del grupo de referencia se experimentan con mayor vivacidad cuanto más...

letras que recibieron durante muchos años una formación homogénea y homogeneizante y que fueron seleccionados continuamente según su grado de conformidad a las exigencias escolares, se mantienen separados por diferencias sistemáticas, tanto en sus prácticas como en sus preferencias culturales, según hayan salido de un medio más o menos cultivado y según el lapso mayor o menor transcurrido desde entonces; el conocimiento que tienen del teatro (medido según el número medio de asistencia a representaciones teatrales) es tanto mayor cuanto más elevada sea la categoría profesional a la que pertenezcan su padre o su abuelo (o a *fortiori*, uno y otro); además, para un valor fijo de cada una de esas variables (la categoría del padre o la del abuelo) la otra tiende por si sola a jerarquizar el puntaje.[77] A causa de la lentitud del proceso de aculturación, diferencias sutiles, ligadas a la antigüedad del proceso a la cultura, continúan separando a individuos aparentemente iguales desde el punto de vista de los logros sociales e incluso de los logros escolares. También la nobleza cultural tiene ascendencia.[78]

3.2.4.2. Sólo una institución como la escuela, cuya función especifica consiste en desarrollar o crear metódicamente las disposiciones que caracterizan al hombre cultivado y que constituyen el soporte de una práctica durable e intensa cuantitativamente y, por eso, cualitativamente, podría compensar, por lo menos parcialmente, la desventaja inicial de quienes no reciben de su medio familiar la incitación a la práctica cultural y la competencia presupuesta por todo discurso

...grande es la disposición a recibirlas, ligada a la competencia artística. (Sobre el efecto de las exposiciones y turismo, más fuertemente insertados en los ritmos colectivos que la visita habitual al museo, y por eso más aptos para recordar las normas difusas de práctica a quienes tienen ambiciones culturales más altas, es decir a quienes pertenecen o aspiran a pertenecer a la clase cultivada, cf. P. Bourdieu y A. Darbel, *op. cit.*, p. 51 y pp. 115-119.) Si, por ejemplo, la mayoría de los estudiantes manifiestan una especie de bulimia cultural, es porque la incitación a la práctica ejercía por los grupos de referencia es, en su caso, particularmente fuerte; también se debe, sobre todo, a que el acceso a la enseñanza superior marca la entrada en el mundo cultivado, por lo tanto el acceso al derecho y -lo que equivale a lo mismo- al deber de apropiarse la cultura.

77 Cf. P. Bourdieu y J. C. Passeron, *Les étudiants et leurs études*, Mouton, París-La Haya, 1964, pp. 96-97 *(Cahiers du C.S.E.* nº 1)

78 Se observan variaciones equivalentes en el campo de las prácticas y de las preferencias artísticas.

sobre las obras, pero sólo a condición de que emplee todos los medios disponibles para romper el encadenamiento circular de procesos acumulativo a que está condenada toda acción de educación cultural; en efecto, si la aprehensión de la obra de arte depende en su intensidad, en su modalidad y en su misma existencia del dominio que el espectador posee del código genérico y específico de la obra, es decir de su competencia, que él debe parcialmente al adiestramiento escolar, no ocurre otra cosa con la comunicación pedagógica, una de cuyas funciones es la de *transmitir el código de las obras de cultura erudita al mismo tiempo que el código según el cual efectúa esa transmisión*. Así pues, la intensidad y la modalidad de la comunicación son una vez más función de la cultura (como sistema de esquemas de percepción, de expresión y de pensamiento históricamente constituido y socialmente condicionado) que el receptor debe a su medio familiar y que se aproxima más o menos a la cultura erudita y a los modelos lingüísticos y culturales según los cuales la institución escolar efectúa la transmisión de esa cultura. Dado que la experiencia directa de las obras de la cultura erudita y la adquisición institucionalmente organizada de la cultura que es la condición de la experiencia adecuada de esas obras están sometidas a *las mismas leyes* (cf. § 2.3.2., 2.3.3. y 2.3.4.), *se advierte hasta qué punto* es difícil romper el encadenamiento de los efectos acumulativos por los cuales el capital cultural va al capital cultural; en rigor, basta que la institución escolar deje que actúen los mecanismos objetivos de la difusión cultural y se exima de trabajar sistemáticamente para dar a todos, en y por el mensaje pedagógico mismo, lo que reciben algunos por herencia familiar -es decir los instrumentos que condicionan la recepción adecuada del mensaje escolar- para que reafirme y consagre con sus sanciones, tratándolas como desigualdades naturales, o sea como desigualdades de dones, las desigualdades socialmente condicionadas de las competencias culturales.

3.3. *La ideología carismática se basa en una puesta entre paréntesis* de la relación, evidente apenas se revela, entre la competencia artística y la educación, que es lo único que puede crear a la vez la disposición a reconocer un valor a los bienes culturales y la competencia que da un

sentido a esa disposición permitiendo apropiarse de esos bienes. Por el hecho de que su competencia artística es el producto de una familiarización insensible y de una transferencia automática de aptitudes, los miembros de las clases privilegiadas se inclinan naturalmente a considerar un don de la naturaleza una herencia cultural que se transmite a través de aprendizajes inconscientes. Pero, además, las contradicciones y las ambigüedades de la relación que los más cultivados de ellos mantienen con su cultura están a la vez favorecidas y autorizadas por la paradoja que define la "realización" de la cultura como *devenir naturaleza:* dado que la cultura no se realiza más que negándose como tal, es decir como artificial y artificialmente adquirida, para devenir una segunda naturaleza, un *habitus,* un tener hecho ser, los virtuosos del juicio de gusto parecen tener acceso a una experiencia de la gracia estética tan perfectamente liberada de las imposiciones de la cultura y tan poco marcada por la larga paciencia de los aprendizajes de la que es producto esa experiencia, que al aludir a las condiciones y a los condicionamientos sociales que la hicieron posible aparece a la vez como una evidencia y como un escándalo (cf. § 1.3.1.). De lo que se deriva que los conocedores más advertidos son los defensores naturales de la ideología carismática, que concede a la obra de arte un poder de conversión mágico, capaz de despertar las virtualidades latentes en algunos elegidos, y que opone la experiencia auténtica de la obra de arte como "afección" del corazón o iluminación inmediata de la intuición a los laboriosos avances y los fríos comentarios de la inteligencia, silenciando las condiciones sociales y culturales de esa experiencia y tratando al mismo tiempo como una gracia de nacimiento la virtuosidad adquirida por una larga familiarización o por los ejercicios de un aprendizaje metódico. El silencio sobre las condiciones sociales de la apropiación de la cultura, o más precisamente de la adquisición de la competencia artística como dominio del conjunto de los medios de apropiación específico de la obra de arte es un silencio *interesado,* ya que permite legitimar un privilegio social transformándolo en don de la naturaleza.[79]

79 Es la misma autonomización de las "necesidades" o de las "propensiones" respecto de las condiciones sociales de su producción lo que incita a algunos a describir como "necesidades...

Recordar que la cultura no reside en lo que uno es sino en lo que se tiene, o mejor, en lo que se ha llegado a ser, recordar las condiciones sociales que hacen posible la experiencia estética y la existencia de aquellos -aficionados al arte o "hombres de buen gusto"- para quienes ella es posible, recordar que la obra de arte no se entrega más que a aquellos que han recibido los medios de adquirir los medios de apropiársela y que no podrían intentar poseerla si ya no la poseyeran, en y por la posesión de los medios de posesión como posibilidad real de efectuar la toma de posesión, recordar, finalmente, que sólo unos tienen la posibilidad real de aprovechar de la posibilidad pura y liberalmente ofrecida a todos de aprovechar de las obras expuestas en los museos, es poner en evidencia el resorte oculto de los efectos de la mayor parte los usos sociales de la cultura.

La puesta entre paréntesis de las condiciones sociales que hacen posible la cultura y la cultura convertida en naturaleza, la naturaleza cultivada, dotada de todas las apariencias de la gracia y del don y no obstante adquirida, por consiguiente "merecida", es la condición que hace posible la ideología carismática, que permite conferir a la , cultura, y en particular al "amor del arte", el lugar central que ocupan en la "sociodicea" burguesa. El burgués encuentra naturalmente en la cultura, como naturaleza cultivada y culta que ha llegado a ser naturaleza, el único principio posible de legitimación de su privilegio: no pudiendo invocar el derecho de la sangre (que su clase negó históricamente a la aristocracia), ni la naturaleza, que según la ideología "democrática" representa la universalidad, es decir el terreno en el que desaparecen todas las distinciones, ni las virtudes ascéticas que permitían a los los burgueses de la primera generación invocar sus méritos, puede apelar a la naturaleza cultivada y a la cultura convertida en naturaleza, a lo que se llama a veces "la clase",por una suerte de lapsus revelador, a "la

...culturales" las opiniones o las preferencias efectivamente expresadas y efectivamente comprobadas por las encuestas de opinión o de consumo cultural, y a sancionar la división de la sociedad entre los que experimentan "necesidades culturales" y los que están privados de esta privación, aunque sin enunciar o denunciar la causa de esa situación.

educación", en el sentido de producto de la educación que parece no deberle nada a la educación,[80] a la *distinción*, gracia que es mérito y mérito que es gracia, mérito no adquirido que justifica las adquisiciones no merecidas, es decir la herencia. Para que la cultura pueda cumplir su función ideológica de principio de una cooptación de clase y de legitimación de ese modo de reclutamiento, hace falta y basta que sea *olvidado, enmascarado y negado* el lazo a la vez patente y oculto entre la cultura y la educación. La idea contra natura de una cultura de nacimiento, de un don cultural dispensado a algunos por la naturaleza es inseparable de la ceguera respecto de las funciones de la institución que asegura la rentabilidad de la herencia cultural y legitima la transmisión de esta última disimulando que cumple esa función: la escuela es, en efecto, la institución que, por sus veredictos formalmente irreprochables, transforma las desigualdades socialmente condicionadas ante la cultura en desigualdades de éxito, interpretadas como desigualdades de dones, que son también desigualdades de mérito.[81] Platón refiere, en el final de *La república,* que las almas que deben emprender otra vida tienen que elegir ellas mismas su "suerte" entre "modelos de vida" de toda clase y que, una vez hecha la elección, deben beber el agua del río Ameles, antes de volver a la tierra. La función que Platón confiere al agua del olvido incumbe en nuestras sociedades al tribunal universitario que, pretendiendo no conocer, en su equidad, más que alumnos iguales en derechos y en deberes, separados solamente por desigualdades de dones y de méritos, en realidad atribuye a los individuos títulos que están a la medida de su herencia cultural y por lo tanto de su condición social.

Desplazando simbólicamente el principio de lo que los distingue de las otras clases del terreno de la economía al terreno de la cultura, o mejor, multiplicando las diferencias propiamente económicas -las que

80 Así lo entendía esa persona de edad, muy cultivada, que declaraba, en el curso de una entrevista: "La educación, señor, es innata".
81 Cf. P. Bourdieu. "L'école conservatrice", *Revue Francaise* de *sociologie,* VII. 1966, pp. 325-347, y particularmente pp. 346-347.

crea la pura posesión de bienes materiales– por las diferencias que crea la posesión de bienes simbólicos tales como las obras de arte o por la búsqueda de distinciones simbólicas en la manera de usar esos bienes (económicos), en una palabra, haciendo un dato de naturaleza de todo lo que define su "valor", es decir, empleando la palabra en el sentido lingüístico, su *distinción,* marca de diferencia que según el diccionario Littré separa de lo común "por un carácter de elegancia, de nobleza y de buen tono", las clases privilegiadas de la sociedad burguesa sustituyen la diferencia entre dos culturas, productos históricos de las condiciones sociales, por la diferencia de esencia entre dos naturalezas: una naturaleza naturalmente cultivada y una naturaleza naturalmente natural. [82] De ese modo, la sacralización de la cultura y del arte, esa "moneda del absoluto" que adora una sociedad sometida al absoluto de la moneda, desempeña una función vital contribuyendo a la consagración del orden social: para que los hombres de cultura puedan creer en la barbarie y persuadir a los bárbaros desde dentro de su propia barbarie es necesario y basta que logren disimularse y disimular las condiciones sociales que hacen posible no solamente la cultura como segunda naturaleza, en la que la sociedad reconoce la excelencia humana, o el "buen gusto" como "realización" en un *habitus* de la estética de las clases dominantes, sino también la dominación legitimada (o, si se quiere, la legitimidad) de una definición particular de la cultura. Y, para que el círculo ideológico se cierre perfectamente, basta que esos hombres de cultura encuentren en una representación esencialista de la bipartición de su sociedad en bárbaros y civilizados la justificación de su derecho a disponer de las condiciones que producen la posesión de la cultura y la desposesión cultural, estado de "naturaleza" destinado a aparecer como fundado en la naturaleza de los hombres que están condenados a ella.

82 No es posible mostrar aquí que la dialéctica de la divulgación y de la distinción sea uno de los motores del cambio de los modelos del consumo artístico, dado que las clases distinguidas se ven impulsadas incesantemente por la divulgación de sus propiedades distintivas a buscar en nuevos consumos simbólicos nuevos principios de distinción (Cf. P. Bourdieu, *Un art moyen,* cit., p. 73 y "Condición de clase y posición de clase", en: Filippo Barbano y otros, *Estrucaturalismo y sociología,* selección de José Sazbón, Nueva Visión, Buenos Aires, 1970, pp. 71-100).

Si tal es la función de la cultura y si el amor del arte es precisamente la marca de la elección que separa, como una barrera invisible e infranqueable, a los que han sido, tocados por la gracia de los que no la han recibido, se comprende que los museos traicionan, en los menores detalles de su morfología y de su organización, su verdadera función, que es la de reforzar en unos el sentimiento de pertenencia y en otros el sentimiento de la exclusión.[83] Todo, en esos templos cívicos en donde la sociedad burguesa deposita lo más sagrado que posee, es decir, las reliquias heredadas de un pasado que no es el suyo, en esos lugares sagrados del arte, donde algunos elegidos acuden a alimentar una fe de virtuosos mientras que conformistas y falsos devotos van a cumplimentar un ritual de clase, palacios antiguos o grandes mansiones históricas a los que el siglo XIX ha agregado edificios imponentes, construidos a menudo en el estilo grecorromano de los santuarios cívicos, todo contribuye a indicar que el mundo del arte se opone al mundo de la vida cotidiana, como lo sagrado a lo profano. El carácter intocable de los objetos, el silencio religioso que se impone a los visitantes, el ascetismo puritano del equipamiento, siempre escaso y poco confortable, el rechazo casi sistemático de toda didáctica, la solemnidad grandiosa de la decoración y del decoro -columnatas, vastas galerías, cielorrasos decorados, escaleras monumentales, tanto exteriores como interiores-, todo parece hecho para recordar que el paso del mundo profano al mundo sagrado supone, como dice Durkheim, "una verdadera metamorfosis", una conversión radical de los espíritus, que el relacionar los dos universos "es siempre, por sí misma, una

83 No es raro que los visitantes de las clases populares expresen de manera explícita el sentimiento de exclusión que se trasluce, lo demás, en todo su comportamiento. Es así como ven a veces en la ausencia de toda indicación capaz de facilitar la visita (flechas que indiquen el sentido del recorrido, letreros explicativos, etcétera), la expresión de una voluntad de excluir mediante el esoterismo. En realidad, la introducción de ayudantes pedagógicos y didácticos no cubriría verdaderamente la falta de formación escolar, pero proclamaría al menos el derecho de ignorar el derecho de estar allí ignorando, el derecho de los ignorantes a estar allí; derecho que todo, en la presentación de las obras y la organización del museo, contribuye actualmente a negar, como lo prueba esta reflexión escuchada en el castillo de Versalles: "Este castillo no fue hecho para el pueblo, y eso no ha cambiado".

operación delicada que requiere precauciones y una iniciación más o menos complicada", que "ni siquiera es posible sin que lo profano pierda sus características específicas, sin que se convierta en sagrado en alguna medida y en algún grado".[84] Si, por su carácter sagrado, la obra de arte exige disposiciones o predisposiciones particulares, por otra parte otorga su consagración a aquellos que satisfacen sus exigencias, a esos elegidos que se han seleccionado a sí mismos por su aptitud para responder a su llamado.

El museo ofrece a todos, como una herencia pública, los monumentos de un pasado esplendor, instrumentos de la glorificación suntuaria de los grandes del pasado; pero esa liberalidad es artificial, ya que la entrada libre es también entrada facultativa, reservada a aquellos que, dotados de la facultad de apropiarse las obras, tienen el privilegio de usar esa libertad y que se encuentran por eso legitimados en su privilegio, es decir en la propiedad de los medios de apropiarse los bienes culturales, o, para hablar como Max Weber, en el *monopolio* de la manipulación de los bienes institucionales (otorgados por la escuela) de la salvación cultural. Piedra angular de un sistema que no puede funcionar mas que disimulando su verdadera función, la representación

84 E. Durkheim, *Les formes élémentaires* de *la vie religieuse*, Presses universitaires de France, París, 1960, 6a. ed., pp. 55-56 [Las *formas elementales* de *la vida religiosa*, Schapire, Buenos Aires, 1965.] El paso de una exposición danesa que presentaba muebles y utensilios modernos en las salas de cerámica antigua del museo de Lila determinaba en los visitantes tal "conversión", que puede resumirse en las siguientes oposiciones, las mismas que separan al museo de la gran tienda: ruido-silencio; tacto-vista; exploración rápida, sin orden, al azar del descubrimiento-inspección lenta, metódica y conforme a un orden obligado; libertad-imposición; apreciación económica de obras susceptibles de comprarse-apreciación estética de obras "sin precio". Pero, a pesar de esas diferencias ligadas a las cosas expuestas, el efecto de solemnización (y de distanciamiento) del museo no deja de actuar, contrariamente a las apariencias: en efecto, el público de la exposición danesa tiene una estructura más "aristocrática" (desde el punto de vista del nivel de instrucción) que el público normal del museo. El solo hecho de que sus obras estén consagradas por su exposición en un lugar consagrado basta, en sí, para cambiar profundamente la significación y, más precisamente, para elevar el nivel de emisión de esas obras que, presentadas en un lugar más familiar, una gran tienda por ejemplo, serían más accesibles (Cf. P. Bourdieu y A. Darbel, *op. cit.*, pp. 73-74 y 118).

carismática de la experiencia artística nunca desempeña tan bien su función mistificadora como cuando adopta un lenguaje "democrático":[85] conceder a la obra de arte el poder de despertar la gracia de la iluminación estética en toda persona, por desprovista que esté culturalmente, es atribuir, en todos los casos, a los azares insondables de la gracia o a la arbitrariedad de los "dones", aptitudes que siempre son el producto de una educación desigualmente repartida, y, por lo tanto, estar dispuesto a tratar como virtudes propias de la persona, a la vez naturales y meritorias, aptitudes heredadas. La ideología carismática no tendría la misma fuerza si no constituyera el único medio formalmente irreprochable de justificar el derecho de los herederos a la herencia sin contradecir el ideal de la democracia formal si, en ese caso particular, no tendiera a fundar en naturaleza el derecho exclusivo de la burguesía a apropiarse los tesoros artísticos, a apropiárselos *simbólicamente*, es decir de la única manera legítima en una sociedad que pretende entregar a todos, "democráticamente", las reliquias de un pasado aristocrático. [86]

85 Por eso no se debe conceder demasiada importancia a las diferencias de pura forma entre las expresiones "aristocráticas" y "democráticas", "patricidas" y "paternalistas" de esta ideología.

86 En el campo de la enseñanza, la ideología del don desempeña las mismas funciones de enmascaramiento: permite a una institución que, como la enseñanza literaria en Francia, otorga una "educación del despertar" -para hablar como Max Weber, que supone entre el alumno y el maestro una comunidad de valores y de cultura que sólo se encuentra cuando el sistema se relaciona con sus propios herederos- disimular su verdadera función, que es la de consagrar, y por eso, de legitimar, el derecho de los herederos a la herencia cultural.

CAMPO DE PODER, CAMPO INTELECTUAL Y HABITUS DE CLASE

En su forma tradicional, la literatura está limitada al estudio ideográfico de casos particulares, que no se dejan descifrar solo porque se continúa considerándolos tal como "exigen" serlo, es decir, en sí y por sí. La historia de la literatura, siempre en su forma tradicional, ignora casi completamente el esfuerzo por volver a insertar la obra o el autor individual en el sistema de las relaciones que constituye la clase de los hechos (reales o posibles), de los que forma parte sociológicamente. No es casualidad. El hecho es que cualquier percepción estructural se topa con un obstáculo epistemológico, es decir, con el individuo inmediato, *ens realissimum* que exige ser pensado como existencia separada y reclama en consecuencia una perspectiva sustancialista. Ahora bien, en el caso de la historia literaria, este individuo inmediato se vuelve una individualidad "creativa", cuya originalidad, deliberadamente cultivada, está hecha especialmente para suscitar el sentimiento de la irreducibilidad y de la atención reverencial [87] También la tradición positivista se deja imponer tal objeto preconstituido (el artista individual o la obra individual, que es lo mismo bajo apariencias diversas). De esta manera, se continúa concediendo lo esencial a la ideología romántica del

87 "La caua más evidente de una obra de arte es su creador, el autor; en consecuencia, la interpretación de las obras a través de la personalidad y la vida del escritor es uno de los métodos más antiguos y más afirmados de la historia literaria". Con estas palabras R. Welleck y A. Warren abren el capítulo dedicado a la biografía en su *Theory of Literature*, New York. Harcourt, Brace and Co., 1956, p. 63. *[Teoría de la literatura*. Madrid, Gredos, 1968] .

genio creador visto como individuo único e insustituible, y los biógrafos que para darse una apariencia científica, exhiben infinitos documentos pacientemente exhumados, se condenan a la suerte de aquellos geógrafos que por el escrúpulo de ser fieles a lo "real" están destinados, como dice Borges, a trazar un mapa tan grande como el país mismo.

La ruptura con las nociones previas es la condición para construir el objeto científico. Pero esta ruptura solo puede llevarse a cabo mediante la ciencia del objeto, que simultáneamente es ciencia de aquellas nociones previas contra las cuales la ciencia construye su objeto. Esto vale en sociología del arte y de la literatura más que en cualquier otro campo. Así como las normas de la "buena educación" social son la base de la relación "distinguida" con la obra de arte,[88] también las teorías espontáneas que se imponen a la investigación tradicional son el producto de las condiciones sociales de las que el sociólogo debe hacer ciencia. De modo tal que los obstáculos para una adecuada construcción del objeto científico entran en el objeto de la ciencia adecuada. Por eso, para comprender plenamente la teoría de la biografía como integración retrospectiva de toda la historia personal del artista en un proyecto estético, o bien para comprender la representación de la "creación" como expresión de la personalidad artística en su individualidad, es necesario reubicar estas teorías dentro del campo ideológico al que pertenecen. Tal campo ideológico expresa, de manera más o menos transfigurada, la posición de una particular categoría de escritores en la estructura del campo intelectual; campo intelectual que, por su parte,

88 Sería fácil mostrar cómo la manera tradicional de afrontar y tratar a los escritores y a sus obras depende de las normas sociales que conforman la actitud del *amateur* esclarecido y del entendedor distinguido. Las mismas normas excluyen, como infracciones a las reglas de las buenas maneras y del buen gusto, todas las tentativas de remitir a los escritores y sus obras a las condiciones sociales de producción, y condenan como reductivos y vulgares (en el doble sentido del término) todos los intentos de objetivación científica. La "crítica creadora" y la lectura estructural no recibirían hoy tan calurosa acogida si no hubieran permanecido ligadas, mucho de cuanto podría hacer creer su ostentación de cientificidad, a las normas mundanas que imponen tratar obras y autores tal como ellos quieren ser tratados, al menos en la época romántica, es decir, como "hijos de las propias obras" (basta pensar en el debate, que luego se hizo un lugar común en las disertaciones, sobre las relaciones entre la biografía ideal, que se libera solo en la obra, y las peripecias anecdóticas de la existencia real).

esta incluido en un tipo específico de campo político, que atribuye a la fracción intelectual y artística una posición determinada.

El interés por la persona del escritor y del artista aumenta a medida que el campo intelectual y artístico adquiere autonomía y, correspondientemente, se eleva el *status* (y el origen social) de los productores de bienes simbólicos.[89] Pero recién con el romanticismo la vida del escritor pasa a ser ella misma obra de arte y, en cuanto tal, entra en la literatura (pensemos en Byron, por ejemplo). Precisamente porque los escritores románticos viven, casi bajo la mirada de la posteridad, una vida cuyos mínimos detalles son dignos de ser recogidos en autobiografía, precisamente porque -gracias al género literario de las "memorias"- reunifican todos los momentos de la propia existencia integrándolos en un proyecto estético reconstruido; en fin, porque hacen de su vida una obra de arte y un objeto de obra de arte, estos escritores provocan una lectura biográfica de su obra e invitan a concebir la relación entre obra y público como una comunión personal entre la "persona" del "creador" y la "persona" del lector. Pero, más profundamente, el culto romántico de la biografía es parte integrante de un sistema ideológico al que pertenecen también el concepto de "creación" como expresión irreducible de la "persona" del artista, o la utopía, grata tanto a Flaubert como a Renan o Baudelaire, de un "mandarinato intelectual", sistema ideológico basado en un aristocratismo de la inteligencia y una representación carismática de la producción y de la recepción de las obras simbólicas[90].

89 A partir del Renacimiento, en la medida en que se desarrolla la producción libre para el mercado, y el artista no depende más de las corporaciones, el interés se desplaza desde la obra del artista a su persona y a su poder creativo, que se manifiesta con más evidencia en cualquier esbozo o fragmento que en la obra terminada (cfr. A. Hauser, *Social History of Art*, London, Routledge and Kegan, 1962, vol. 2 ps. 46-74). [*Historia social de la literatura y el arte*, Madrid, Guadarrama, 2a. ed., 1969]. Una historia social de la biografía, de las condiciones de su desarrollo, de los modelos y de las normas a que ha obedecido en las distintas épocas, de las teorías espontáneas sobre la producción literaria y artística que la biografía, implícita o explícitamente, ha aplicado como así también de las funciones que ha desarrollado, semejante historia sería una contribución importantísima a la sociología del conocimiento, y también a la teoría del conocimiento científico del arte y de la literatura.

90 Aparentemente, la escuela del arte por el arte rompe con la tradición romántica que establecía una relación de simbolización recíproca entre obra y vida. En realidad, ella no hace más que...

No sería difícil mostrar que de esos mismos principios deriva aún hoy la representación que los intelectuales se hacen del mundo social y de su función en tal mundo. No hay que maravillarse si casi todas las investigaciones, en el campo- de la historia del arte y de la literatura, mantienen con el "creador" y su creación la misma relación mágica que la mayoría de los "creadores" ha mantenido con la propia desde el romanticismo en más. El desdén que se tiene hoy en día por las investigaciones biográficas, o el entusiasmo por los métodos de análisis interno a las obras dependen una vez más del rechazo de los métodos sospechosos de disolver la "originalidad creadora" reduciéndola a sus condiciones sociales de producción. Una investigación que realmente buscara romper con la ideología carismática de la "creación" y de la "literatura creadora", se cuidaría mucho de dejarse imponer, en la definición de su objeto, los mismos límites que la biografía. Tales límites están implícitos en la elección de aislar una obra individual o la obra de un autor dado o un aspecto particular de una y otra ("la filosofía política de de Vigny", por ejemplo), antes de haber situado el *corpus* así constituido en su campo ideológico y la posición ocupada en el campo intelectual por el grupo de agentes que lo ha producido. En otros términos, no hay una preocupación por determinar en primer lugar la función de tal *corpus* en el sistema de las relaciones de competencia y conflicto entre grupos situados en posiciones diversas en el interior de un campo intelectual que, a su vez, ocupa una determinada posición en el campo de poder.

Ocasionalmente en el análisis estadístico ciertas taxonomías preconstituidas o formales son aplicadas con empirismo ingenuo a esta o a aquella "población" de escritores o artistas, concebida como una simple colección de entidades separadas: se neutralizan así las relaciones

...racionalizar, si así puede decirse, el proceso de esteticización de toda la existencia que ya era evidente en el dandysmo. Esta racionalización se lleva a cabo sometiendo siempre de manera más total la vida a las exigencias de la obra y convirtiendo sistemáticamente las aventuras personales en "experiencia" estéticas ("la única posibilidad de éxito está en cultivar y exasperar el propio temperamento", decía Flaubert). Con este fin se recurre a técnicas de concentración y de ascetismo o se acentúan tendencias patológicas o se exploran situaciones límite aptas para revelar aspectos originales de la personalidad o para suscitar sentimientos insólitos.

más significativas entre las propiedades pertinentes de los individuos y de los grupos. Solo si se es consciente de este riesgo es que el análisis estadístico puede llegar a ser un instrumento de ruptura eficaz. La mayor parte de los análisis estadísticos se aplica en cambio a muestrarios preconstituidos, de los que están parcial o totalmente excluidos los escritores "menores" o marginales (ya sea desde el punto de vista estético o desde el político, como "la bohemia"). Ahora bien, con tales criterios resulta imposible encontrar los principios que han seleccionado la población examinada, es decir, las leyes en base a las cuales se accede al campo intelectual y se tiene éxito en él; se vuelve así igualmente imposible comprender el significado real de las constantes encontradas. Además, de este modo se corre el peligro de dar razón a los sostenedores más ingenuos del método ideográfico, porque semejantes análisis, en el mejor de los casos, captan solo las tendencias más generales del conjunto del campo intelectual: por ejemplo, la elevación global del nivel de formación universitaria de los escritores en el Segundo Imperio, o bien el crecimiento, bajo la Tercera República, del porcentaje de escritores provenientes de las clases medias y con cátedras universitarias.

En conclusión, en este caso como en otros, es inútil esperar que la estadística genere sus mismos principios. Solo un análisis estructural de los sistemas relacionales que definen un estado del campo intelectual puede conferir al análisis estadístico toda su eficacia y verdad, proveyéndole los principios para clasificar los hechos teniendo en cuenta sus propiedades más pertinentes, o sea sus propiedades posicionales.

Además, el análisis estadístico, al menos en un primer momento, puede basarse solo sobre las informaciones más directamente accesibles. Es decir, se funda sobre los datos que, en las biografías o en las autobiografías, están recogidos según criterios no muy explícitos ni sistemáticos, pero generalmente conformes a los principios que definen la manera legítima de enfrentar la obra de arte. Es por eso que el análisis estadístico corre siempre el riesgo de dejarse imponer, al menos en sus *lagunas,* el modo dominante de representar la creación artística. Las monografías universitarias tienden a otorgar a la formación secundaria y universitaria un espacio infinitamente menor que el que dedican a la

primera educación, más aún, a las primeras experiencias: para ellas, en efecto, no se trata tanto de tendencias en formación, sino de peculiaridades innatas. Buscan precisamente en la infancia las primeras manifestaciones de una "invención creadora", precisamente mientras suponen que ésta no es reducible a sus determinaciones particulares.

La misma fe en la irreducibilidad de la creación y en la autonomía absoluta de las preferencias estéticas impulsa sin dudas a atribuir un peso mucho menor a las de posición políticas que a las estéticas, omitiendo casi siempre la recolocación de unas y otras en el sistema respecto del cual se establecen y se definen, o sea el sistema de las diversas tomas de posición en competencia recíproca.

Los biógrafos más ingenuamente hagiográficos han defendido el gusto por las correspondencias de tipo metafórico, sin preocuparse por sistematizarlas (cabe pensar en las variaciones literarias sobre las afinidades electivas entre el "alma" del escritor y las virtudes atribuidas por la tradición literaria a un paisaje, una tierra o una estirpe). Es un gusto que puede aún inspirar la investigación semi-erudita de correlaciones directas entre "una cierta característica de la biografía y ciertas características de la obra, como por ejemplo entre el gusto prerromántico por la meditación en un cementerio y una infancia de hijos de pastores, educados en el campo. Pero hay trampas aun más insidiosas. El análisis sociológico se expone a caer en los impecables errores de una sociografía hiperempirista sobre todo cuando, para escapar a la acusación de reduccionismo, se encuentra haciéndole la competencia a la historiografía tradicional en su mismo terreno, y multiplicando las características sociológicamente pertinentes que deben ser tomadas en consideración, a la búsqueda de un sistema explicativo que dé cuenta de cada obra en su individualidad. El análisis sociológico debería en cambio reconstruir la jerarquía de los sistemas de factores pertinentes, porque el problema es dar cuenta de un campo ideológico correspondiente a una determinada estructura del campo intelectual.[91]

91 Todos los peligros aquí descritos amenazan particularmente el proyecto (actualmente en curso de realización) de un fichero universal de los escritores y de los artistas, que pueda ser sometido a un tratamiento estadístico. Se siente la necesidad de acumular en forma...

Un análisis como el Sartre sobre Flaubert aparenta romper con esta tradición *dominante, porque se esfuerza por reconstruir cómo* los determinismos sociales plasman, con mediaciones sucesivas, la individualidad del artista Sartre pretende identificar las condiciones sociales que producen la singularidad de un autor y de una obra. Desde esta perspectiva, los factores directamente visibles son los determinantes de clase, tal como se realizan refractándose en las particularidades de una estructura familiar y de una historia individual. Pero, de esta manera, Sartre corre el riesgo de imputar únicamente a estos factores individualizados las prácticas y las ideologías de *todo* escritor que pertenezca a un campo intelectual dotado de una estructura determinada. Más exactamente, tales sistemas de sistemas de factores determinan ideologías y prácticas de todo escritor que ocupe un campo dado (pasado, presente y futuro) una posición estructuralmente equivalente a la del escritor considerado. Por lo demás, el esfuerzo por remontarse al principio generador y unificador de las experiencias biográficas sería perfectamente legítimo si no se inspirara en una filosofía de la conciencia (particularmente evidente en el lenguaje del análisis), [92] que se vuelve creíble solo gracias a la potencia evocadora de una autobiografía por delegación.

... manipulable, sin necesidad de acudir continuamente a las fuentes, todas las informaciones sociológicamente pertinentes a propósito de escritores y artistas que pertenecen a campos profundamente diferentes, sin que esto signifique prejuzgar los sistemas explicativos en que podrían entrar tales datos. Esta situación impone que surja un acuerdo provisional sobre una definición "semi-positivista" de los principios de selección y clasificación de los datos disponibles, porque se trata ante todo de proveer una información lo más homogénea y detallada posible, en consecuencia, susceptible de un análisis comparativo. Pero es evidente que solo el análisis de la estructura de cada campo particular puede hacer evitar los errores en que se caería aplicado mecánicamente un sistema estándar de selección y clasificación a campos dotados de estructuras tan diversas entre sí.

92 Por ejemplo, a partir de las primeras páginas: "*experimenta* la burguesía como la propia clase de origen"; "ningún niño burgués puede *tomar conciencia* por sí solo de la propia clase" (J.P. Sartre, *La conscience de classe chez Flaubert*, en "Les Temps modernes" n. 240, mayo 1966, ps. 1921.1951 y n. 241, junio 1966, ps. 2133-2153). "Gustave está *convencido* de que su padre debe su fortuna al propio mérito"; "*tiene dificultad en entender* que los analfabetos tengan algún derecho a salir de su miseria /... "; "El hijo de un *self-made-man* está inclinado evidentemte a *pensar*..."; "el niño / .../ "se *siente* obscuramente rechazado", "contra la disgregación que lo amenaza, no cesa de...

El hecho es que el análisis sartreano depende de la interminable y desesperada tentativa de integrar toda la verdad objetiva de una condición, de una historia y de una obra individuales, en la artificial unidad de un "proyecto originario". En particular, Sartre quiere integrar en tal unidad todas las características dependientes de la pertenencia de clase, mediada por la estructura familiar y por las experiencias biográficas relativas: según esta lógica no es la condición de clase la que determina al individuo, sino que es el sujeto quien se determina a partir de la toma de conciencia, parcial o total, de la verdad objetiva de su condición de clase. Esta filosofía de las correlaciones entre las condiciones de existencia, la conciencia y las prácticas o las ideologías, se revela especialmente en la insistencia con que Sartre ve en el período de crisis de los años 1837-1840 (un solo momento de la historia biográfica) una especie de principio primero, preñado de todos los desarrollos sucesivos. ¿Qué es esta crisis tan analizada, sino una especie de *cogito* sociológico, acontecimiento constitutivo, substraído a la historia y capaz de arrancar a la historia las verdades que él funda: *pienso a la manera burguesa, luego ¿soy burgués?* "A partir de 1837 y en los años '40 Gustave tiene una *experiencia* capital para la orientación de su vida y de su obra; experimenta en sí y fuera de sí la burguesía como su propia clase de origen (...)". Debemos ahora seguir el movimiento de este *descubrimiento* tan cargado de consecuencias [93] ". Es evidente cuán lejos estamos aquí de la teoría sobre la relación entre estructuras sociales y estructuras de la conciencia, que se expresaba en el célebre análisis de las relaciones "entre los representantes políticos y literarios de una clase y la clase representada

...*exigir* la integración total"; "está en grado de *captar* esta comunidad que lo ha producido, que lo nutre y lo exilia, como un quasi-objeto cuyos vicios se le aparecen poco a poco (...). En resumen, *vive* con malestar su propia condición" (p. 1922) (el subrayado es nuestro).

93 J. P. Sartre, *op. cit.*, p. 1921 (el subrayado es nuestro). El mismo planteo de la investigación, en su doble movimiento, expresa esta filosofía de la biografía como sucesión de acontecimientos, una sucesión que en último análisis se revela aparente, porque ya está toda contenida en potencia en la crisis desde la cual se desarrolla: "Para tener de ella una idea clara, debemos recorrer esta vida una vez más, desde la adolescencia hasta la muerte. Volveremos entonces a los años de crisis (1838-1844) que contienen en potencia todas las líneas de fuerza de este destino" (p. 1935). En *El ser y la nada,* analizando la filosofía esencialista que encontraba ejemplarmente realizada en la

por ellos". "Lo que los hace representantes de la pequeña burguesía es que *no van más allá,* en cuanto a mentalidad, de donde van los pequeños burgueses en sistema de vida; que, por lo tanto se ven teóricamente impulsados a los mismos problemas y a las mismas soluciones a que impulsan a aquellos, prácticamente, el interés material y la situación social." [94] En resumen, para Sartre es como si la conciencia no tuviera otros límites sino aquellos que ella misma se da al tomar conciencia de los propios límites; pero de este modo contradice el principio de la teoría del conocimiento social, según el cual son las condiciones objetivas las que determinan no sólo las prácticas, sino también los límites de la experiencia que el individuo puede tener de las propias prácticas y de las condiciones que las definen.

Las monografías de escritores o de artistas, aun aquéllas aparentemente más ricas, dan solo informaciones lagunosas cuando se busca en ellas los documentos necesarios para reconstruir un estado del campo intelectual y político. El hecho es que estas monografías se ubican desde el comienzo en un lugar privilegiado; perciben así solo una porción reducida del horizonte social y en consecuencia no pueden captar, en lo que verdaderamente es, el punto de vista del cual parten todas las perspectivas del campo intelectual y político desarrolladas y analizadas por ellas mismas. Es decir que se les escapa que este punto de vista es una posición inserta en un sistema de relaciones entre posiciones y que, en cuanto tal, destiñe sobre toda *posición* y sobre las *tomas de posición* de las que habla. El único modo de romper con las problemática

monadología de Leibniz, Sartre observa que ella anula el orden cronológico reduciéndolo al orden lógico: paradójicamente, su filosofía de la biografía produce un efecto similar partiendo sin embargo de un comienzo absoluto, que en este caso consiste en el "descubrimiento" producido por un acto de conciencia originario: "Entre estas deversas concepciones no hay orden cronológico; desde su aparición, la noción de "burgués" entra en estado de permanente disgregación y las varias encarnaciones del burgués flaubertiano se dan de una sola vez; las circunstancias hacen emerger una u otra, pero solo por un instante, y siempre sobre el fondo oscuro de esta contradictoria indiferenciación. A los diesiete como a los cincuenta años está contra toda la humanidad (...), a los veinticuatro como a lso cincuenta y cinco reprocha a la burguesía no constituirse en orden privilegiado" (p. 1949-1950)

94 Carlos Marx, *El dieciocho brumario de Luis Bonaparte*, Buenos Aires, Polémica, 1972, p. 53 (el subrayado es nuestro).

tradicional -de la que Sartre queda prisionero- es enunciar el campo intelectual (el cual, por grande que pueda ser su autonomía, está determinado, en la estructura y en la función, por el lugar que ocupa en el interior del campo de poder). Se debe constituir tal campo intelectual como un sistema pre-determinado de posiciones, que exige clases de agentes provistos de cualidades determinadas (socialmente constituidas), tal como un mercado de trabajo exige puestos. Entonces la pregunta no será más: "¿De qué manera tal escritor ha llegado a ser lo que es? ", sino: "¿Cuáles debían ser, desde el punto de vista del *habitus* socialmente constituido, las diversas categorías de artistas y escritores en una época dada y en una sociedad dada, para poder ocupar las posiciones predispuestas para ellos por un estado del campo intelectual, y para poder adoptar, en consecuencia, las tomas de posición estéticas o ideológicas ligadas objetivamente a las posiciones ocupadas?"

Sin pretender exponer sistemáticamente y menos aun aplicar enteramente la teoría que estamos proponiendo[95], quisiéramos definir aquí los principios de la inversión metodológica que se nos presenta como la condición para una ciencia rigurosa de los hechos intelectuales y artísticos, tomando a modo de ejemplo la escuela del arte por el arte (en consecuencia, Flaubert). Tal ciencia entraña tres momentos necesarios y estrechamente relacionados, que captan igual número de niveles de la realidad social similmente conectados. En primer lugar, un análisis de la posición de los intelectuales y de los artistas en la estructura de la clase dirigente (o respecto de ella, cuando no pertenecen a la clase dominante ni por origen ni por condición); en segundo lugar, un análisis de las relaciones objetivas que los grupos en competencia por la obtención de la legitimidad intelectual y artística ocupan en un momento dado en la estructura del campo intelectual. Es oportuno en consecuencia reconstruir las lógicas específicas del campo intelectual y del campo de poder, dos sistemas relativamente autónomos, si bien uno está inserto

95 Sobre estas hipótesis teóricas se ha orienta o un conjunto de investigaciones sobre el campo intelectual en Francia entre 1830 y 1914 conducidas con la colaboración de J. C. Chamboredon en el cuadro de un seminario de la Ecole Normale Supérieure, investigaciones que serán luego publicadas.

en el otro. Esta es la condición preliminar para construir la trayectoria social como sistema de *rasgos pertinentes* de una biografía individual o de una clase de biografías, y para poder proceder al tercer y último pasaje, es decir, construir el *habitus* como sistema de las disposiciones socialmente constituidas que, en cuanto estructuras estructuradas y estructurantes, son el principio generador y unificador del conjunto de las prácticas y de las ideologías características de un grupo de agentes. Tales disposiciones encuentran una ocasión más o menos favorable para traducirse en acto en una determinada posición o trayectoria en el interior de un campo intelectual, que a su vez ocupa una posición precisa en la estructura de la clase dominante.

En otras palabras, cuando se trata de explicar las propiedades específicas de una clase de obras, debe buscarse la relación objetiva entre la fracción de los intelectuales y artistas, en su conjunto, y las varias fracciones de la clase dominante: la información más importante nos la da la forma particular que asume esta relación. A medida que el campo intelectual y artístico adquiere autonomía y se eleva simultáneamente el *status* social de los productores de bienes simbólicos, los intelectuales tienden progresivamente a entrar en el juego de los conflictos entre fracciones de la clase dominante por cuenta propia y no ya solamente por poder o por delegación. [96] Los escritores y artistas se encuentran en una situación de dependencia material y de impotencia política respecto de las fracciones dominantes de la burguesía, de la cual provienen y forman parte por sus relaciones familiares y conocimientos o, al menos, por su estilo de vida: aun en las categorías más pobres de la *intelligentsia* proletaroide, condenadas a la vida bohemia en sus formas menos electivas, el estilo de vida está infinitamente más cerca del de la burguesía que del de las clases medias. En consecuencia, los escritores y

96 Los análisis de Frédérick Antal muestran que, cuando la relación entre los artistas y su público es de dependencia estrecha, como en Florencia en los siglos XIV y XV, las diferencias de estilo entre las obras son casi completamente remisibles a las diferencias entre las visiones del mundo de las varias categorías de consumidores, o sea de las diversas fracciones de la clase dominante (F. Antal, *Florentine Painting and its Social Background*, London, Kegan Paul, 1947, p. 4).

los artistas constituyen, al menos a partir del romanticismo, una *fracción dominada de la clase dominante,* que en razón de su posición estructuralmente ambigua está necesariamente obligada a mantener una relación ambivalente tanto con las fracciones dominantes de la clase dominante (los burgueses), como con las clases dominadas (el pueblo), y a hacerse una imagen ambigua de la propia función social. Más exactamente, dado que el mercado literario y artístico, con sus sanciones anónimas, imprevisibles y mutables, puede crear disparidades sin precedente entre los intelectuales, éstos están obligados a identificarse, más o menos claramente, en función de lo que realmente son, es decir, productores de mercancías. De esta relación suya con el mercado depende la imagen que los escritores y artistas se hacen del "gran público", fascinante y despreciado a la vez, en el cual a menudo confunden el "burgués" sometido a las preocupaciones vulgares por los negocios y el "pueblo" abandonado al embrutecimiento de las actividades productivas.

A medida que el campo intelectual y artístico gana en autonomía respecto de las coacciones y de la exigencia directa de las fracciones dominantes de la burguesía, es decir, a medida que se desarrolla un mercado de bienes simbólicos, las características puramente intelectuales y artísticas de los productores de bienes simbólicos (o sea el sistema de los factores asociados a su posición en el campo intelectual) adquieren una mayor fuerza explicativa. Sin embargo, la acción de estos factores no hace más que especificar el factor fundamental, a saber: la posición de los intelectuales y de los artistas en la estructura de la clase dominante. Si esto no es tenido en cuenta, no se puede entender plenamente el significado de las tres posiciones en torno a las cuales se organiza el campo intelectual entre 1830 y 1850 (y, con algún trasladamiento, a lo largo de todo el siglo XIX): el "arte social", el "arte por el arte" y el "arte burgués". Es un significado indisolublemente estético y político, por más que pueda variar la autonomía de las tomas de posición estéticas respecto de las políticas en las diversas épocas, con la variación de las relaciones entre la fracción de los artistas y el poder, según la posición en el campo y según la función desarrollada en la división del trabajo in-

telectual. Si en cambio se tiene presente la relación fundamental de pertenencia y de exclusión que caracteriza la fracción de los intelectuales (dominante-dominada), se ve que las tres tendencias de la cultura francesa mencionadas especifican la posición genérica de la relación fundamental.

Más precisamente, a cada posición típica de la relación entre fracción dominada-dominante y fracción dominante corresponden categorías de agentes con diversos tipos de gratificación económica y simbólica, según la relación entre categoría y mercado. Ahora bien, estos parámetros definenen en qué grado, objetivamente, la pertenencia de los intelectuales a la clase dominante está más acentuada que su exclusión y viceversa. Correlativamente, los mismos, parámetros indican cómo se configura para cada categoría de agentes de relación objetiva entre la fracción de los artistas y las fracciones dominantes (y, en segunda instancia, entre la fracción de los artistas y las clases dominadas). Los artistas y escritores "burgueses" (DOMINANTES-dominados) gozan del reconocimiento del público burgués (obteniendo de él a veces condiciones de vida casi burguesas) y por ello se sienten autorizados a considerarse portavoces de la propia clase, a la que su obra se dirige directamente. [97] En cambio los sostenedores del arte "social" (dominantes-DOMINADOS) encuentran en su condición económica y en su exclusión social el fundamento de una solidaridad, cuyo primer principio es siempre la hostilidad hacia las fracciones dominantes de las clases dominantes y sus representantes en el campo intelectual.

Los sostenedores del arte por el arte ocupan en el campo intelectual una posición *estructuralmente* ambigua, por lo que se soportan

97 El mejor índice de la relación de las varias categorías de escritores con las fracciones dominantes es sin dudas la actitud práctica respecto del teatro, forma de arte "burgués" por excelencia. Es por ello que las tentativas teatrales de los sostenedores del arte por el arte en general no tuvieron fortuna. "Solo Bouihlet y Th. de Banville obtuvieron un cierto éxito; algunos,... ...como Flaubert y los Goncourt fracasaron clamorosamente; los otros, como Gautier o Baudelaire, se abstuvieron, dejando sin embargo en sus cajones, varios libretos y escenografía que testimonian su deseo de tener éxito en teatro; o bien, como Leconte de Lisle compusieron al final de su carrera algunas obras dignas pero que no agregaron mucho a su fama; o bien, como Renan, escribieron dramas de vasto alcance, imposibles de representar" (A. Cassagne, *Lo théorie de l'art pour l'art en France*, París, Hachette, 1906, p. 140).

de manera doble las contradicciones inherentes a la posición, ya de por sí ambigua, de la fracción intelectual y artística en la estructura de la clase dominante. La posición en que se encuentran los obliga a pensar su identidad estética o política en oposición tanto a los artistas "burgueses" -homólogos de los burgueses en la lógica relativamente autónoma del campo intelectual- cuanto a los artistas "socialistas" o bohemios -homólogos del pueblo-. Según la coyuntura política, estas contraposiciones pueden ser simultáneas o sucesivas.

Los propiciadores del arte por el arte están por están por eso destinados a formar imágenes contradictorias tanto del propio grupo como de los grupos a los que se oponen. Precisamente porque dividen el mundo social según criterios estrictamente estéticos, se ven obligados a rechazar en una sola clase despreciada tanto al "burgués" obtuso frente al arte, cuanto al "pueblo" prisionero de las preocupaciones materialistas de la existencia cotidiana ("Yo llamo burgués a todo lo que piensa de manera baja", dice Flaubert). Por la misma razón, estos escritores pueden identificarse simultánea o alternativamente, o con el "pueblo" o con una nueva aristocracia: "Con la palabra "burgués" entiendo ya sea a los burgueses en levitón, ya sea los burgueses en mangas de camisa. El pueblo, o mejor la tradición de la humanidad, somos nosotros, sólo nosotros, los literatos". [98] "Hay que inclinarse delante de los mandarines; la academia de las Ciencias debe reemplazar al Papa". "Si Francia estuviera en manos de los mandarines, en vez de estar dominada al final de cuentas por la muchedumbre, ¿cree que estaríamos donde estamos? ¡Si en vez de esclarecer a las clases inferiores se hubieran preocupado por instruir a las clases altas!"[99] Obligados a

98 G. Flaubert, Carta a George Sand, mayo 1897, citada por P. Lidsky, *Les écrivains contre la Commune*, París, Maspero, 1970, p. 21. Asimismo: "Burgueses eran prácticamente todos los banqueros, los agentes de cambio, los escribanos, los comerciantes, los tenderos y otros, todo aquél que no formara parte del misterioso cenáculo y ganara prosaicamente la vida". (Théophile Gautier. *Histoire* du *romantisme*, citado por Lidsky op. cit., p. 20).

99 G. Flaubert, *Cofrespondence, passim,* citado por A. Cassane, op. *cit., p. 181.* Según Maxime Ducamp *(Souvenirs littéraires,* citado por A. Cassagne, *ibid.),* Flaubert "habría querido una suerte de mandarinato que llamase a la cabeza de la nación a los hombres mis inteligentes".

acercarse a los "burgueses" cuando se sienten amenazados en cuanto artistas o en cuanto burgueses por los "desclasados" de la *bohème,* quienes propician el arte por el arte se proclaman solidarios con todo aquél que sea rechazado o excluido por la brutalidad de los intereses y de los prejuicios burgueses: el escritor *bohèmien,* el pintor muerto de hambre, el saltimbanqui, el noble venido a menos, la "sirvienta de gran corazón" y tal vez especialmente la prostituta, que en cierto sentido encarna simbólicamente la relación del artista con el mercado. En el burgués odian el cliente inhallable, deseado , y a la vez despreciado, que los rechaza tanto cuanto ellos lo rechazan; pero que ellos rechazan sólo en cuanto son rechazados por él. En el interior del campo intelectual, que es el primer horizonte de todos los conflictos estéticos y políticos, este odio se renueva en el odio por los "artistas burgueses", competidores desleales que obtienen el suceso inmediato y las consagraciones burguesas solo en cuanto reniegan de sí como escritores: "Hay una sola cosa mil veces más peligrosa que los burgueses -dice Baudelaire en las *Curiosidades estéticas*- el artista burgués, creado para interponerse entre el artista y el genio y esconder uno al otro (...) Si se lo suprimiera, el almacenero alzaría en triunfo a Eugene Delacroix". Del mismo modo, en otros momentos, el desprecio de los artistas profesionales por el proletariado literario, celoso de sus éxitos y de su arte, inspira, *en otros momentos,* la imagen que los sostenedores del "arte por el arte" se hacen de la "plebe": "Comprendí que nuestro prefacio a Henriette Maréchal había matado su *piece.* ¡Qué importa! Tengo conciencia de haber dicho la verdad, de haber denunciado la tiranía que las cervecerías y la bohemia ejercen sobre todos los trabajadores pulcros, sobre todas las personas de talento que no se dejan arrastrar por los bodegones; de haber denunciado el nuevo socialismo que en literatura continúa en alta voz la manifestación del 20 de marzo lanzando su grito de guerra: 'Abajo los guantes'" [100]. "Será un prejuicio, pero creo que para ser un hombre de talento es necesario ser un gentilhombre y un burgués respetable. Pienso esto juzgando a Flaubert y a nosotros mismos en comparación

100 E. Y J. Goncourt, *Jounal* 5 de marzo de 1865, citado en Lidsky. *op. cit.*, p. 27.

con los grandes de la bohemia, con su novelista Murger, su histórico Mouselet, su poeta Banville." [101] Los escritores del arte por el arte se comprometen o simpatizan con la revolución en 1848, se inclinan a la indiferencia o al conservadorismo político en el Segundo Imperio y sobre todo durante la Comuna. Pero sus oscilaciones y palinodias dependen siempre y solamente de la transformación estructural de la relación entre fracción intelectual y fracciones dominantes, correlativa a la transformación de las relaciones de fuerza entre las clases: en una categoría de dominantes-dominados, caracterizada por el equilibrio inestable entre la posición de DOMINANTE- dominado y la de dominante-DOMINADO, tal transformación inclina la balanza hacia una u otra posición y hacia tomas de posición relativas, conservadoras o "revolucionarias".

Artistas que se oponen con igual firmeza tanto al "arte burgués" de Paul Kock, Octave Feuillet, Scribe o Casimir Delavigne, como a la "ruindad socialista" (según la expresión de Flaubert a propósito de los escritores de Proudhon sobre arte), sólo en el arte por el arte y en la escritura por la escritura pueden encontrar un modo de resolver la contradicción interna a su proyecto de escribir *rechazando toda función social*, es decir, todo contenido marcado socialmente. Al mismo tiempo esta teoría, al afirmar el dominio exclusivo (en el doble sentido del término) de los artistas sobre el arte, y al *reivindicar el monopolio absoluto de la competencia propiamente artística, revierte simbólicamente la relación objetiva entre fracción dominante y fracción de los artistas e intelectuales: el precio que éstos deben pagar por la autonomía que les es concedida consiste en estar confinados a prácticas puramente simbólicas, ya sea simbólicamente revolucionarias o revolucionariamente simbólicas.*[102] El culto del estilo por el

101 E. y J. Goncourt, *Journal*, 17 de noviembre de 1868, *ibidem*.

102 Rechazando por filisteas las fracciones no intelectuales de la burguesía y consagrándolas a la indignidad cultural -algo que el arte precedente no había hecho jamás, al menos en tal medida- el arte puro afirma la pretensión del artista a reinar sobre el arte sin concesiones y al mismo tiempo una intención de revancha simbólica: "No sé si en francés existe una página de prosa más bella! ¡Espléndida! Y estoy seguro que le burgués no entiende ni una jota. ¡Mejor!" (G. Flaubert, carta a Renan a propósito de la oración sobre la Acrópolis, *Correspóndanse*, IV, citado por A. Cassagne, *op. cit.*, p. 394).

estilo mismo equivalente en el campo estético del indiferentismo político y del rechazo, alejado y distante, de cualquier "compromiso". En su origen este culto se constituye *contra* las tomas de posición de los escritores y de los artistas que pretenden asumir explícitamente una función social, ya sea que se trate de glorificar los valores burgueses o de divulgar en las masas los principios republicanos y socialistas.[103] El arte por el arte, *o sea el arte por el artista*, hehco sin otra materia más que el arte mismo y destinado sólo a la comunidad artística, es un arte para nada, un arte sobre nada, como dice expresamente un texto de Flaubert citado a menudo: " Lo que me parece bello, lo que me gustaría hacer, es un libro sobre nada, un libro sin conexiones con lo exterior, que se sostenga por sí mismo por la fuerza interna del estilo, tal como la tierra se sostiene en el aire sin sostén, un libro casi objeto, o donde al menos el tema fuera invisible, si se puede. Las obras más bellas son aquéllas en las que hay menos materia (...) donde el estilo es de por sí una manera absoluta de ver las cosas".[104] La metáfora revela involuntariamente que la utopía de la "*intelligentsia* sin puntos de referencia ni raíz" supone la ignorancia del campo de fuerzas de las que dependen también las prácticas y las ideologías de los intelectuales, fuerzas que jamás se revelan tan claramente como cuando se las intenta desesperadamente negar. ¿Qué otra cosa es en efecto el principio de la escritura reducida a puro ejercicio de estilo, si no la voluntad encarnizada de proscribir del discurso *todas las marcas sociales*, comenzando por las "ideas adquiridas", lugares comunes donde todo un grupo se encuentra para afirmar la

103 "Me meto en mi agujero y aunque se venga el mundo abajo, no me muevo. La acción, cuando no es demente, me resulta cada vez más antipática" (G. Flaubert, carta del 4 de septiembre de 1850, citada por P. Lidsky, *op.cit.*, p. 34). "Los ciudadanos que se acaloran a favor o en contra del imperio o la república me parecen tan útiles como aquellos que discutían sobre la gracia eficaz o la gracia eficiente. ¡La política ha muerto, como la teología! (G. Flaubert, carta a George Sand, fines de junio de 1869, citada por Lidsky; *ibidem*)

104 G. Flaubert, Correspóndanse, carta a Louise Colet, 16 de enero de 1852. En una carta del 15 de julio de 1839 puede leerse: "Pensaba que me habría hecho pensar, y ¡diablos!, no pensé nada. Me fastidiaba pero no es culpa mía, no tengo el espíritu del filósofo de un Cousin o un Pierre Leroux, de un Brillat-Savarin o un Lacernaire". O aún: "La estupidez consiste en querer sacar conclusiones. ¿Qué espíritu con un poco de vigor ha sacado jamás conclusiones? Gocemos del cuadro, es igualmente bueno" (citado por A. Cassagne, *op.cit.*, 263).

propia unidad reafirmando los propios valores y creencias, y donde inevitablemente quien los profesa pone al descubierto la propia posición social y la propia identificación satisfactoria con ella?

El arte "puro" es el resultado inevitable del esfuerzo por vaciar el discurso de todo lo social "no pensado", es decir, vaciarlo tanto de los automatismos del lenguaje, como de las significaciones cosificadas que tienen en el lenguaje su vehículo. Flaubert rechaza lo que llama "estupidez" (y que Sartre, en la época de *El ser y la nada,* llamará "espíritu serio"), o sea la adhesión indiscutida y tranquila a las chaturas católicas o volterianas, materialistas o espiritualistas en las cuales y a través de las cuales se reconocen las diversas fracciones dominantes. Pero este rechazo lleva necesariamente a un discurso que, excluyendo cualquier pretender hablar negándose a decir algo, significa dedicarse a hablar para no decir nada, a hablar para decir la nada, a hablar por hablar, en resumen, al culto de la pura forma.[105] En este punto ya está abierto el camino hacia una verdadera y propia investigación estética, estimulada o determinada por la competencia entre los artistas por obtener el *reconocimiento de la originalidad,* en consecuencia, de la rareza y del valor propiamente estético del producto y de su productor. La lógica de la diferenciación respecto de los otros, que caracteriza en modo específico el campo intelectual y artístico, condena a los escritores y a los artistas a romper continuamente con las normas estéticas en vigor, es decir las únicas que los consumidores potenciales dominan, si se excluyen los otros artistas, los que tienen predisposición a entender si no las nuevas obras así producidas, al menos su intención de ruptura con las normas en vigor.

En cuanto bienes simbólicos, las obras ofrecidas tienen la característica específica de poder ser consumidas sólo por quien posee el código necesario para descifrarlas (es decir, posee las categorías de percepción y de apreciación que se adquieren frecuentando obras producidas en conformidad a tales categorías). En consecuencia, cuanto

105 Una lógica análoga impulsa a la pintura moderna a abrir en el lenguaje mismo de la obra una interrogación sobre el lenguaje, ya sea destruyendo metódicamente ciertas formas convencionales del mismo, ya sea usando en modo ecléctico o casi paródico ciertas formas de expresión tradicionalmente exclusivas, ya sea con el simple desencanto que produce la atención dirigida a la forma en sí misma.

más obedece la producción artística exclusivamente a las exigencias internas de la comunidad de los artistas, tanto más las obras ofrecidas superan las capacidades de recepción de los consumidores potenciales (es decir, los "burgueses"), precisamente porque son producidas negando las normas de producción precedentes y las correspondientes categorías. Resulta consecuentemente mucho más probable un desfasaje temporal entre el momento de la oferta y el de la demanda. La mística de la salvación en el más allá y el tema del "artista maldito" podrían ser una nueva traducción ideológica de la contradicción que inquieta a este nuevo modo de producción y de circulación de los bienes artísticos: los propiciadores del arte por el arte, obligados a producirse de alguna manera su propio mercado, están destinados a una remuneración diferida, a diferencia de los "artistas burgueses" que pueden contar con un mercado inmediato.

Los sostenedores del arte por el arte, en virtud de su posición en la estructura del campo intelectual, estaban predispuestos a sentir y a expresar de manera particularmente aguda las contradicciones inherentes a la posición de todos los artistas en la estructura de las clases dominantes. Del mismo modo Flaubert, cuyas tomas de posición estéticas y políticas son directamente intercambiables con las de los escritores que se encuentran en la misma posición[106] y que tienen en común con ellos, total o parcialmente, las características fundamentales del origen y de la formación,[107] estaba de alguna manera predispuesto a entrar en el

106 La admirable obra de A. Cassagne (ya citada) da una prueba aplastante de ello ya por efecto de su misma disposición temática (cfr. por ejemplo los juicios sobre el sufragio universal o sobre la instrucción popular en págs. 195 y 198).

107 Sólo la hipótesis de la "armonía preestablecida" entre la posición y quien la ocupa, entre el profesional y su profesión, permite comprender las numerosísimas coincidencias que se observan en las características sociales y escolásticas de los miembros de la escuela del arte por el arte: casi todos ellos provenientes de familias de grandes médicos de provincia (Bouilhet, Flaubert, Fromentin) o de nobles provincianos menores (Théodore de Banville, Barbey d'Aurevilly, los Goncourt), han casi todos seguido o emprendido estudios de derecho (de Nanville, Barbey d'Aurevilly, Baudelaire, Flaubert, Fromentin, Leconte de Lisle) y los biógrafos observan que para uno u otro de ellos el padre "quería una posición social alta", o "quería que fuera médico". Son indicaciones escasas que deberían ser precisadas con observaciones más profundas. Pero se puede observar que los "artistas burgueses" parecen provenir de la burguesía "de negocios" más que de la burguesía "intelectual", mientras que los sostenedores del arte social, especialmente luego de 1850, provienen en buena parte de las clases medias y aun populares.

campo del arte por el arte. Veamos porqué. La estructura de la relación entre la fracción de los artistas y las fracciones dominantes tiene una evidente homología con la estructura de la relación que Flaubert mantiene desde el comienzo con su propia familia y que más tarde tendrá con la propia clase de origen y con el porvenir objetivo que deriva de ella a través de la relación vivida con el padre y con el hermano mayor. Por la misma razón, el análisis de la posición (y de las tomas de posición) de la escuela del arte por el arte *en su conjunto* nos da informaciones respecto de las cuales aun las informaciones sociológicamente más pertinentes obtenidas por Sartre en la biografía de Flaubert resultan de alguna manera redundantes. Redundante la relación de Flaubert con su ambiente familiar, con su clase de origen y en general con sus educadores, basada según Sartre en el resentimiento del niño y del escolar incomprendido: "Está dentro y afuera (...). Mientras esta burguesía se le presenta como ambiente familiar, simultáneamente continúa exigiendo que lo *reconozca y lo acepte*".[108] "Excluido y comprometido, víctima y cómplice, sufre por su exclusión y al mismo tiempo por su complicidad."[109] He aquí toda la relación de los artistas y de los sostenedores del arte por el arte en particular, con las fracciones dominantes. Redundante también la relación de Gustave con su hermano Aquiles, quien realiza objetivamente la perspectiva objetiva de carrera acorde a su categoría: "Aquiles, el hermano mayor cubierto de honores, el joven heredero imbécil que se alegra con una herencia inmerecida, el médico que razona gravemente junto al cabezal de un moribundo que no sabe salvar, el ambicioso que quiere el poder y se contentará con la legión de honor (...). Así pasará a ser Henry al final de la primera *Education:* (...) el porvenir es suyo, esa es la *gente que se vuelve poderosa*".[110] Aquí está toda la relación de los sostenedores del arte por el arte con los artistas burgueses "cuyo éxito, fama clamorosa y también las ganancias alguna vez envidiaron".[111]

Si se observa en cambio bajo qué condiciones específicas los miembros de la Escuela del arte por el arte podían ocupar su posición en

108 J. P. Sartre, op.cit. p. 1933.
109 Ibidem, p. 1949.
110 Ibidem, p. 1943-1944.
111 A. Cassagne, *op. cit.*, p. 139.

el campo, se ve que su característica biográfica más importante era, sin lugar a dudas, ser burgueses y burgueses "desviados" más que desclasados.[112] Es necesario ser burgueses, disponer pues de las reservas necesarias para poder resistir a las incitaciones directas de la demanda y esperar las remuneraciones materiales simbólicas *necesariamente diferidas* (a menudo hasta los últimos años de vida y aun más) que el mercado de los bienes simbólicos puede ofrecer a los artistas que no aceptan plegarse a las exigencias inmediatas del público burgués: "Flaubert -dice Théophile Gautier- ha sido mejor que nosotros, tuvo la inteligencia de venir al mundo con un cierto patrimonio, algo *absolutamente indispensable para quien quiera hacer arte.*"[113] No es casual que los pintores y los escritores más innovadores del siglo XIX provengan en su mayoría de las clases privilegiadas: probablemente sus familias y ellos mismos eran más aptos y estaban mejor dispuestos a afrontar la inversión riesgosa y a largo término propia de quien emprende una carrera de artista. Es significativo que Manet y Degas, provenientes de la gran burguesía parisina, no hayan tenido que sufrir de sus padres las advertencias y las amenazas apenas veladas con las que los padres de Cézanne y Monet, pertenecientes respectivamente a la media y pequeña burguesía de provincia, acompañaban sus envíos de dinero.

Por otra parte, también era necesario ser un burgués "desviado", es decir, en ruptura con las normas y los valores de la propia clase y sobre todo con las perspectivas de carrera objetivamente dispuesto a responder a las expectativas del público burgués y, de todas maneras, ser simultáneamente poco capaz de satisfacerlo, como testimonian pro ejemplo los fracasos teatrales de los sostenedores del arte por el arte.

112 Todo parece indicar que precisamente por carecer de las protecciones y de las garantías de que disponían los escritores de la *bohème*, provenientes de las clases medias y provistos de una formación escolar menos completa, terminaron cediendo a las incitaciones del mercado, sacrificando a formas de arte menos exigentes pero más remunerativas.

113 Citado por A. Cassagne, *op. cit.* P. 218. Flaubert, Th. Gautier y Th. De Banville pertenecen a familias de buena posición, con un nivel de vida cómodo, y cuando no son administradores mediocres o malos de sus propios patrimonios (como Baudelaire y Gautier), son casi ricos. Ciertamente, Leconte de Lisle, Louis Ménard, Bouilhet atravesaron períodos duros y tuvieron una juventud difícil, pero luego mejoró su situación (A. Cassagne *op. cit.*, p. 333).

Para explicar esta especie de armonía preestablecida entre posiciones ofrecidas por el campo y quienes las han ocupado, no es necesario invocar el esfuerzo de la conciencia o la iluminación intuitiva que suele llamarse "vocación".

La vocación es simplemente la transfiguración ideológica de la relación objetiva que se establece entre una categoría de agentes y un estado de la demanda objetiva, o si se quiere, del mercado de trabajo.

Un determinado tipo de condiciones objetivas, que implican un cierto tipo de posibilidades objetivas, es interiorizado por una categoría de agentes y produce en ellos un sistema de disposiciones a través de las cuales su relación objetiva con el mercado de trabajo se traduce en una carrera.

No hay práctica tan deliberada y tan inspirada que no tenga objetivamente en cuenta el sistema de las posibilidades e imposibilidades objetivas que definen el porvenir objetivo y colectivo de una clase.

Este sistema resulta luego especificado por factores secundarios, que determinan un tipo particular de *desviación* respecto del haz de trayectorias características de la clase: por ejemplo en el caso de Flaubert, "burgués desviado", la desviación está dada por la *relación con el padre,* en la que se sintetizan todas las características específicas de las condiciones primarias de formación (posición de hijo menor, estudios secundarios mediocres respecto de los del hermano, etc.). A través de la relación con el padre se constituye pues el principio inconsciente de la actitud práctica de Flaubert no solo respecto de sus posibilidades individuales y de aquéllas objetivamente ligadas a su clase social, sino también respecto del defasaje entre unas y otras, defasaje a la vez rechazado y asumido, combatido y reivindicado.

El principio unificador y generador de todas las prácticas, y en particular de las orientaciones habitualmente descritas como "elecciones" de la "vocación" o directamente como efectos de la "toma de conciencia", no es otro que el *habitus,* sistema de disposiciones inconscientes producido por la interiorización de estructuras objetivas. Como lugar geométrico de los determinismos objetivos y de las esperanzas subjetivas, el *habitus* tiende a producir prácticas (y en consecuencia carreras) objetivamente adherentes a las estructuras objetivas.

ALGUNAS PROPIEDADES DE LOS CAMPOS*

Los campos se presentan para la aprehensión sincrónica como espacios estructurados de posiciones (o de puestos) cuyas propiedades dependen de su posición en dichos espacios y pueden analizarse en forma independiente de las características de sus ocupantes (en parte determinados por ellas). Existen *leyes generales de los campos:* campos tan diferentes como el de la política, el de la filosofía o el de la religión tienen leyes de funcionamiento invariantes (gracias a esto el proyecto de una teoría general no resulta absurdo y ya desde ahora es posible utilizar lo que se aprende sobre el funcionamiento de cada campo en particular para interrogar e interpretar a otros campos, con lo cual se logra superar la antinomia mortal de la monografía ideográfica y de la teoría formal y vacía). Cada vez que se estudia un nuevo campo, ya sea el de la filología del siglo XIX, el de la moda de nuestros días o el de la religión en la Edad Media, se descubren propiedades específicas, propias de un campo en particular, al tiempo que se contribuye al progreso del conocimiento de los mecanismos universales de los campos que se especifican en función de variables secundarias. Por ejemplo, debido a las variables nacionales, ciertos mecanismos genéricos, como la lucha

* Conferencia dirigida a un grupo de filólogos e historiadores de la literatura, en la Ecole normale supérieure en noviembre de 1976.

entre pretendientes y dominantes, toman formas diferentes. Pero sabemos que en cualquier campo encontraremos una lucha, cuyas formas específicas habrá que buscar cada vez, entre el recien llegado que trata de romper los cerrojos del derecho de entrada, y el dominante que trata de defender su monopolio y de excluir a la competencia.

Un campo -podría tratarse del campo científico- se define, entre otras formas, definiendo aquello que está en juego y los intereses específicos, que son irreductibles a lo que se encuentra en juego en otros campos o a sus intereses propios (no será posible atraer a un filósofo con lo que es motivo de disputa entre geógrafos) y que no percibirá alguien que no haya sido construido para entrar en ese campo (cada categoría de intereses implica indiferencia hacia otros intereses, otras inversiones, que serán percibidos como absurdos, irracionales, o sublimes y desinteresados). Para que funcione un campo, es necesario que haya algo en juego y gente dispuesta a jugar, que esté: dotada de los *habitus* que implican el conocimiento y reconocimiento de las leyes inmanentes al juego, de lo que está en juego, etcétera.

Un *habitus* de filólogo es a la vez un "oficio", un cúmulo de técnicas, de referencias, un conjunto de "creencias", como la propensión a conceder tanta importancia a las notas al pie como al texto, propiedades que dependen de la historia (nacional e internacional) de la disciplina, de su posición (intermedia) en la jerarquía de las disciplinas, y que son a la vez condición para que funcione el campo y el producto de dicho funcionamiento (aunque no de manera integral: un campo puede limitarse a recibir y consagrar cierto tipo de *habitus* que ya está más o menos constituido).

La estructura del campo es un *estado* de la relación de fuerzas entre los agentes o las instituciones que intervienen en la lucha o, si ustedes prefieren, de la distribución del capital específico que ha sido acumulado durante luchas anteriores y que orienta las estrategias ulteriores. Esta misma estructura, que se encuentra en la base de las estrategias dirigidas a transformarla, siempre está en juego: las luchas que ocurren en el campo ponen en acción al monopolio de la violencia legítima (autoridad específica) que es característico del campo conside-

rado, esto es, en definitiva, la conservación o subversión de la estructura de la distribución del capital específico. (Hablar de capital específico significa que el capital vale *en relación con* un campo determinado, es decir, dentro de los límites de este campo, y que sólo se puede convertir en otra especie de capital dentro de ciertas condiciones. Basta con pensar, por ejemplo, en el fracaso de Cardin cuando quiso transferir a la alta cultura un capital acumulado en la alta costura: hasta el último de los críticos de arte sentía la obligación de afirmar su superioridad estructural como miembro de un campo que era estructuralmente más legítimo, diciendo que todo lo que hacia Cardin en cuanto a arte legítimo era pésimo e imponiendo así a su capital la tasa de cambio más desfavorable.)

Aquellos que, dentro de un estado determinado de la relación de fuerzas, monopolizan (de manera más o menos completa) el capital específico, que es el fundamento del poder o de la autoridad específica característica de un campo, se inclinan hacia estrategias de conservación -las que, dentro de los campos de producción de bienes culturales, tienden a defender la *ortodoxia*-, mientras que los que disponen de menos capital (que suelen ser también los recién llegados, es decir, por lo general, los más jóvenes) se inclinan a utilizar estrategias de subversión: las de la *herejía*. La herejía, la heterodoxia, como ruptura crítica, que está a menudo ligada a la crisis, junto con la *doxa*, es la que obliga a los dominantes a salir de su silencio y les impone la obligación de producir el discurso defensivo de la ortodoxia, un pensamiento derecho y de derechas que trata de restaurar un equivalente de la adhesión silenciosa de la *doxa*.

Otra propiedad ya menos visible de un campo: toda la gente comprometida con un campo tiene una cantidad de intereses fundamentales comunes, es decir, todo aquello que está vinculado con la existencia misma del campo; de allí que surja una complicidad objetiva que subyace en todos los antagonismos. Se olvida que la lucha presupone un acuerdo entre los antagonistas sobre aquello por lo cual merece la pena luchar y que queda reprimido en lo ordinario, en un estado de *doxa*, es decir, todo lo que forma el campo mismo, el juego, las apuestas,

todos los presupuestos que se aceptan tácitamente, aun sin saberlo, por el mero hecho de jugar, de entrar en el juego. Los que participan en la lucha contribuyen a reproducir el juego, al contribuir, de manera más o menos completa según los campos, a producir la creencia en el valor de lo que está en juego. Los recién llegados tienen que pagar un derecho de admisión que consiste en reconocer el valor del juego (la selección y cooptación siempre prestan mucha atención a los índices de adhesión al juego, de inversión) y en conocer (prácticamente) ciertos principios de funcionamiento del juego. Ellos están condenados a utilizar estrategias de subversión, pero éstas deben permanecer dentro de ciertos límites, so pena de exclusión. En realidad, las *revoluciones parciales* que se efectúan continuamente dentro de los campos no ponen en tela de juicio los fundamentos mismos del juego, su axiomática fundamental, el zócalo de creencias últimas sobre las cuales reposa todo el juego. Por el contrario, en los campos de producción de bienes culturales, como la religión, la literatura o el arte, la subversión herética afirma ser un retorno a los orígenes, al espíritu, a la verdad del juego, en contra de la banalización y degradación de que ha sido objeto. (Uno de los factores que protege los diversos juegos de las revoluciones totales, capaces de destruir no sólo a los dominantes y la dominación, sino al juego mismo, es precisamente la magnitud misma de la inversión, tanto en tiempo como en esfuerzo, que supone entrar en el juego y que, al igual que las pruebas de los ritos de iniciación, contribuye a que resulte *inconcebible* prácticamente la destrucción simple y sencilla del juego. Así es como sectores completos de la cultura -ante filólogos, no puedo dejar de pensar en la filología- se salvan gracias a lo que cuesta adquirir los conocimientos necesarios aunque sea para destruirlos formalmente.)

A través del conocimiento práctico que se exige tácitamente a los recién llegados, están presentes en cada acto del juego toda su historia y todo su pasado. No por casualidad uno de los indicios más claros de la constitución de un campo es -junto con la presencia en la obra de huellas de la relación objetiva (a veces incluso consciente) con otras obras, pasadas o contemporáneas- la aparición de un cuerpo de conservadores de vidas -los biógrafos- y de obras -los filólogos, los historia-

dores de arte y de literatura, que comienzan a archivar los esbozos, las pruebas de imprenta o los manuscritos, a "corregirlos" (el derecho de "corrección" es la violencia legítima del filólogo), a descifrarlos, etcétera–; toda esta gente que está comprometida con la conservación de lo que se produce en el campo, su interés en conservar y conservarse conservando. Otro indicio del funcionamiento de un campo como tal es la huella de la historia del campo en la obra (e incluso en la vida del productor). Habría que analizar, como prueba *a contrario*, la historia de las relaciones entre un pintor al que se llama "naïf" (es decir, que entró en el campo un tanto sin querer, sin pagar derecho de admisión ni arbitrios...) como lo es Rousseau, y los artistas contemporáneos, como Jarry, Apollinaire o Picasso, que juegan (en el sentido propio del término, con toda clase de supercherías más o menos caritativas) al que no sabe jugar el juego, que sueña con realizar un Bouguereau o un Bonnat en la época del futurismo y el cubismo y que rompe el juego, pero sin querer, o al menos sin saberlo, con total inconciencia, al contrario de gente como Duchamp, o incluso Satie, que conocían lo bastante la lógica del campo como para desafiarla y explotarla al mismo tiempo. Habría que analizar también la historia de la interpretación posterior de la obra, la cual, gracias a la sobreinterpretación, le da entrada en la categoría, es decir, en la historia, y trata de convertir a ese pintor aficionado (los principios estéticos de su pintura, como la brutal frontalidad de los retratos, son los mismos que utilizan los miembros de las clases populares en sus fotografías) en revolucionario consciente e inspirado.

Existe el efecto de campo cuando ya no se puede comprender una obra (y el *valor*, es decir, la creencia, que se le otorga) sin conocer la historia de su campo de producción: con lo cual los exégetas, comentadores, intérpretes, historiadores, semiólogos y demás filólogos justifican su existencia como únicos capaces de explicar la obra y el reconocimiento del valor que se le atribuye. La sociología del arte o de la literatura que remite *directamente* a las obras a la posición que ocupan en el espacio social (la clase social) sus productores o clientes, sin tomar en cuenta su posición en el campo de producción (una "reducción" que se justificaría, si acaso, para los "naïf"), se salta todo lo que le aportan el

campo y su historia, es decir, precisamente todo lo que la convierte en una obra de arte, de ciencia o de filosofía. Un problema filosófico (o científico, etcétera) legítimo es aquel que los filósofos (o los científicos) reconocen (en los dos sentidos) como tal (porque se inscribe en la lógica de la historia del campo y en sus disposiciones históricamente constituidas para y por la pertenencia al campo) y que, por el hecho mismo de la autoridad específica que se les reconoce, tiene grandes posibilidades de ser ampliamente reconocido como legítimo. También en este caso es muy revelador el ejemplo de los "naïfs". Es gente que, en nombre de una problemática que ignoraba por completo, se ha visto lanzada a una posición de pintor o escritor (y revolucionario, además...): las asociaciones verbales de Jean-Pierre Brisset, sus largas series de ecuaciones de palabras, de aliteraciones y despropósitos, que él quería remitir a las sociedades científicas y a las conferencias académicas por un error de campo que prueba su inocencia, habrían quedado como las elucubraciones de un demente, que es lo que se consideraron, en un principio, si la "patafisica" de Jarry, los juegos de palabras de Apollinaire o de Duchamp y la escritura automática de los surrealistas, no hubieran creado la problemática que sirvió de referencia para que adquirieran sentido. Estos poetas-objeto, estos pintores-objeto, estos revolucionarios objetivos nos permiten observar, aislado, el poder de transmutación del campo. Este poder se ejerce en la misma medida, aunque de manera menos espectacular y mejor fundada, sobre las obras de los profesionales quienes, conociendo el juego, es decir, la historia del juego y la problemática, saben lo que hacen (lo cual de ninguna manera quiere decir que sean cínicos), de tal forma que la *necesidad* que en ellas descubre la lectura sacralizadora no parece ser tan evidentemente el producto de una casualidad objetiva (que también lo es, y en la misma medida, puesto que presupone una milagrosa armonía entre una disposición filosófica y el estado en que se encuentran las expectativas del campo). Heidegger es a menudo algo de Spengler o Jüngler que ha pasado por la retorta del campo filosófico. Las cosas que tiene que decir son muy sencillas: la técnica es la decadencia de Occidente; después de Descartes todo va de mal en peor, etcétera. El campo o, para ser más

exactos, el *habitus* del profesional ajustado de antemano a las exigencias del campo (como, por ejemplo, a la definición vigente de la problemática legítima) funcionará como un instrumento de traducción: ser un "revolucionario conservador" dentro de la filosofía, es revolucionar la imagen de la filosofía kantiana mostrando que en la raíz misma de ésta, que se presenta como una crítica de la metafísica, está la metafísica. Esta transformación sistemática de los problemas y los temas no es producto de una búsqueda consciente (y calculada o cínica), sino un efecto automático de la pertenencia al campo y del dominio de la historia específica del campo que ésta implica. Ser filósofo es dominar lo necesario de la historia de la filosofía como para saber conducirse como filósofo dentro del campo filosófico.

Debo insistir una vez más en el hecho de que el principio de las estrategias filosóficas (o literarias, etcétera) no es el cálculo cínico, la búsqueda consciente de la maximización de la ganancia específica, sino una relación inconsciente entre un *habitus* y un campo. Las estrategias de las cuales hablo son acciones que están objetivamente orientadas hacia fines que pueden no ser los que se persiguen subjetivamente. La teoría del *habitus* está dirigida a fundamentar la posibilidad de una ciencia de las prácticas que escape a la alternativa del finalismo o el mecanicismo. (La palabra interés, que he empleado varias veces, es también muy peligrosa porque puede evocar un utilitarismo que es el grado cero de la sociología. Una vez dicho esto, la sociología no puede prescindir del axioma del interés, comprendido como la *inversión específica* en lo que está en juego, que es a la vez condición y producto de la pertenencia a un campo). El *habitus*, como sistema de disposiciones adquiridas por medio del aprendizaje implícito o explícito que funciona como un sistema de esquemas generadores, genera estrategias que pueden estar objetivamente conformes con los intereses objetivos de sus autores sin haber sido concebidas expresamente con este fin. Se requiere de una reeducación completa para escapar a la alternativa del finalismo ingenuo (que llevaría a escribir, por ejemplo, que la "revolución" que condujo a Apollinaire a las audacias de *Lundi rue Christine* y otros *ready made* poéticos le fue inspirada por el deseo de colocarse a la

cabeza del movimiento indicado por Cendrars, los futuristas o Delaunay), y de la explicación de tipo mecanicista (que consideraría esta transformación como un efecto directo y simple de determinaciones sociales). Cuando la gente puede limitarse a dejar actuar su *habitus* para obedecer a la necesidad inmanente del campo y satisfacer las exigencias inscritas en él (lo cual constituye para cualquier campo la definición misma de la excelencia), en ningún momento siente que está cumpliendo con un deber y aún menos que busca la maximización del provecho (específico). Así, tiene la ganancia suplementaria de verse y ser vista como persona perfectamente desinteresada.) [114]

114 El lector encontrará análisis complementarios en Pierre Bourdieu, "Le couturier et sa griffe. Contribution à une théorie de la magie", en *Actes de la recherche en sciences sociales*, núm. 1, 1975, pp. 7-36; "L'ontologie politique de Martin Heidegger", en *Actes de la recherche en sciences sociales*, núms. 5-6, 1975, pp. 109-156; *Le sens pratique*, París, Editions de Minuit, 1980.

INDICE

Este libro se terminó de imprimir
en el mes de julio de 2002 en
Talleres Gráficos Su Impres S.A.,
Tucumán 1478/80, Capital Federal
Tel/Fax: 4371-0029/0212
E-mail: suimpres@advancedsl.com.ar